

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA**

**Departamento de Filosofía IV (Teoría del Conocimiento e Historia del  
Pensamiento)**



**MICHAEL FRIED Y EL DEBATE SOBRE EL  
FORMALISMO NORTEAMERICANO.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

**David Díaz Soto**

Bajo la dirección de los doctores

Guillermo Solana Díez  
Miguel López Molina

**Madrid, 2010**

- **ISBN: 978-84-693-0692-5**

MICHAEL FRIED Y EL DEBATE SOBRE EL  
FORMALISMO NORTEAMERICANO

TESIS DOCTORAL  
(Volumen I)

DOCTORANDO: DAVID DÍAZ SOTO

DIRECTORES DE TESIS: GUILLERMO SOLANA DÍEZ Y ANTONIO  
MIGUEL LÓPEZ MOLINA

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA  
DAPARTAMENTO FILOSOFÍA IV (TEORÍA DEL CONOCIMIENTO E  
HISTORIA DEL PENSAMIENTO)  
Madrid, 2009

Esta tesis doctoral ha sido en buena parte realizada gracias al apoyo de una beca de postgrado del programa FPU (Formación del Profesorado Universitario) del Ministerio de Educación, disfrutada por el autor desde el 1 de Febrero de 2004 hasta el 31 Enero de 2008.

# Michael Fried y el debate sobre el formalismo norteamericano

## Índice del volumen I

Índice del volumen I .....	1
Agradecimientos.....	3
Nota sobre citas bibliográficas y abreviaturas utilizadas.....	5
Introducción .....	9
1. Conceptos, temas y autores clave de nuestro estudio. ....	9
2. Formulación de nuestro problema central e hipótesis de partida .....	19
3. Nuestro planteamiento y su justificación .....	23
4. Explicación y justificación de nuestro plan de exposición .....	26
Sección 1. La teoría del arte de Clement Greenberg en la década de 1960: “formalismo norteamericano” .....	33
1.1. La noción de “medio artístico”: esencialismo .....	35
1.2. La teoría de la modernidad artística de Greenberg: “modernismo” .....	41
1.2.1. El procedimiento reductivo .....	42
1.2.2. Proceso “cognitivo”: el problema de su sujeto .....	45
1.2.3. Desvelamiento ontológico: el problema de su objeto .....	46
1.2.4. El postulado de las “dos fases”: reduccionismo y valor artístico .....	47
1.2.5. Modernismo, tradición y sociedad moderna.....	48
1.3. Paradojas de las teorías de la modernidad y el medio artísticos: literalismo, nominalismo .....	51
1.3.1. Formalismo, materialismo y purovisualismo: los principios de separación de las artes y de las esferas sensoriales y las raíces del problema.....	51
1.3.2. “Literalidad” e “ilusión” .....	57
1.3.3. Antinomia de literalidad e ilusión en la teoría de Greenberg .....	59
1.3.4. Reconocimiento de la literalidad .....	63
1.3.5. La vía de escape: “tensión” de ilusión y literalidad y autonomía del arte.....	66
1.3.6. Polémica contra las Novelty Arts: literalidad, teoricismo, efectismo, “presencia” .....	68
1.4. Pura visualidad, opticidad e ilusionismo.....	73
1.4.1. “Óptico” y “táctil”: la herencia de las categorías formalistas de la visión.....	73
1.4.2. La opticidad como ilusión compatible con lo literal.....	76
1.4.3. Lo óptico como lo pictórico.....	81
1.5. Abstracción y representación .....	89
1.5.1. Abstracción y naturaleza .....	89
1.5.2. Representación, figuración e ilusionismo.....	93
1.5.3. Ejemplaridad y dialéctica histórica de la abstracción .....	95
1.6. Semántica: significado y artes visuales.....	101
1.6.1. Tradición formalista y repudio de la hermenéutica .....	101
1.6.2. Irrelevancia del significado como “tema” y como “contenido” .....	104
1.6.3. Significado como “efecto emotivo” .....	106
1.7. El acto creativo: decisión, ejecución, “concepción” .....	113
1.7.1. El proceso creativo como ejecución y “concepción” .....	113
1.7.2. La esencia del medio como “condiciones límite” de las decisiones artísticas .....	118
1.8. Valor artístico y juicio de gusto.....	121
1.8.1. Concepción “no-cognitivista” del acto valorativo .....	121

1.8.2. La pretensión de los “principios objetivos” y el canon del gusto: inconsistencias .....	126
1.8.3. Nociones y portadores de valor artístico .....	131
1.9. Objeto artístico y experiencia estética .....	139
1.9.1. Carga valorativa .....	140
1.9.2. Forma: relaciones, unidad e ilusión .....	142
1.9.3. La experiencia artística: instantaneidad y desinterés .....	144
1.10. Concepción greenberguiana de la crítica de arte: análisis formal y valoración cualitativa .....	151
1.10.1. Primado de la función valorativa y libertad del crítico .....	151
1.10.2. Normatividad y creación del canon .....	153
1.10.3. El ambiguo papel del análisis formal: la cuestión del “formalismo” .....	155
Sección 2. La reflexión estética en los escritos tempranos de Stanley Cavell .....	161
2.1. Escepticismo moderno y pérdida del mundo. “lo ordinario” .....	163
2.1.1. Los dos escepticismos y su asimetría. escepticismo del mundo .....	163
2.1.2. “Lo ordinario”: la individualidad, el mundo y lo humano .....	167
2.2. Antropología, ética, y filosofía de la mente: empatía, reconocimiento, teatralización .....	171
2.2.1. Corporeidad e individuación .....	171
2.2.2. “Alma” y vida interior .....	172
2.2.3. Proyección empática .....	174
2.2.4. Expresión emotiva y comunicación interpersonal .....	175
2.2.5. Reconocimiento, revelación, evitación .....	177
2.2.6. Teatralidad, simulación y materialismo lingüístico .....	180
2.2.7. Contextura ética de la acción humana: “Presentness” .....	182
2.3. Discursos sobre el arte: estética y crítica .....	185
2.3.1. La estética filosófica como meta-crítica y la crítica de arte como contexto de sentido: el “doble canon” del esteta .....	185
2.3.2. Las normas de la crítica de arte .....	188
2.4. Stanley Cavell y la noción de “medio artístico”: pluralismo y aplicación .....	197
2.4.1. Convenciones, criterios, aplicaciones .....	197
2.4.2. Automatismos del medio artístico .....	203
2.4.2. Presentness y medios artísticos diversos .....	205
2.5. Teoría de la modernidad artística: estética de la sospecha .....	211
2.5.1. “Situación modernista” y crisis: reflexividad y aseguramiento como “necesidad” .....	211
2.5.2. Crítica y reconocimiento de convenciones .....	214
2.5.3. Cambio artístico, “progreso” y “cambio de mundo”: Cavell y Thomas s. Kuhn .....	216
2.5.4. La experiencia constitutiva de fraudulencia: la vanguardia contra la vanguardia .....	221
2.6. Ética del acto creativo .....	227
2.6.1. EL acto creativo como acto ético .....	227
2.6.2. El acto creativo como “composición” .....	233
2.6.3. La actividad artística como apostolado .....	235
2.7. La obra de arte: intencionalidad y antropomorfismo .....	239
2.7.1. La obra de arte como “mundo” .....	239
2.7.2. Epistemología: la obra artística como objeto “sentido” .....	240
2.7.3. Artefactualidad: producto artístico y acción intencional .....	242
2.7.4. “Voz” personal y expresión .....	244
2.7.5. Antropomorfismo: objeto artístico y persona .....	246
2.7.6. Autonomía, ficcionalidad y antiteatralidad .....	247

## Agradecimientos

Todo trabajo de investigación que sea fruto de un esfuerzo largo, y en cierto modo primerizo, por ordenar las propias ideas, al tiempo que por enfrentarse analíticamente a un *corpus* de evidencias, tiene siempre algo del poso autobiográfico de la evolución intelectual personal de quien lo ha escrito. Tal sucede en una investigación de tesis doctoral, como la que aquí presento, en mi condición de doctorando del Departamento de Filosofía IV (Teoría del Conocimiento e Historia del Pensamiento) de la Universidad Complutense de Madrid.

En este caso, fue toda una serie de azares y eventualidades de mi vida académica y personal lo que me llevó a interesarme por el conjunto de temas, conceptos y problemas que de algún modo están vinculados y giran en torno a Michael Fried, Clement Greenberg, Stanley Cavell y la tradición formalista en teoría de las artes (si bien Cavell, conviene puntualizarlo, no pertenece a dicha tradición). Por este motivo, y por tantos otros, no podía dejar de introducir una nota, siquiera breve, para manifestar mi agradecimiento a algunas de aquellas personas cuyo encuentro me suscitó dicho interés. No todas pertenecen propiamente al ámbito “académico”; con algunas de ellas sólo trabé relación personal fugaz y puntualmente, o incluso, ni siquiera llegué a conocerlas personalmente; de otras, sólo fui alumno por un breve tiempo, o ni siquiera llegué a ser propiamente alumno suyo; y aún otras, no han ejercido nunca la docencia en el sentido estricto del término. Entre esas personas que han sido importantes para mi encuentro con esta constelación de temas, y a quienes quisiera agradecer que me dieran la ocasión de tomar interés por ella, mencionaré a Estrella de Diego, del Departamento de Historia del Arte III de la Universidad Complutense, en cuyos seminarios sobre la polémica en torno a Warhol y el *Pop Art* leí por primera vez seriamente textos de Fried; el profesor Javier Arnaldo, de la misma institución, de quien fui alumno en un seminario del año 1995 sobre la disfuncionalidad cognitiva del arte, donde leí y comenté la “Carta sobre los espectáculos” de Rousseau, texto que, sin que yo entonces aún lo supiera, es una fuente de gran importancia para la historiografía de Michael Fried; el profesor Enrique Blanco, del Departamento de Armonía del Conservatorio Profesional de Amaniel (Madrid), cuyos seminarios informales sobre música del siglo XX me dieron a conocer fascinantes ideas sobre el problema del tiempo y del discurso en este arte; mi amigo, el compositor Llorenç Barber, que me llamó la atención sobre algunos de los penetrantes ensayos de Leonard B. Meyer, tan estrechamente vinculados a varios de los problemas que abordo en el presente estudio (aunque en éste no me he podido ocupar directamente de la obra de Meyer); y aún otras personas, que habrán de disculpar que no las mencione en esta ocasión.

Sí he de mencionar la labor de algunas personalidades del mundo académico español que me facilitaron mi primer acceso a textos clave del formalismo en historiografía y teoría del arte gracias a su actividad como editores o investigadores en torno al formalismo, el cual quizá en nuestro país no se encuentre, al menos no todavía, entre los temas de investigación más ampliamente difundidos. En particular, tal el caso de Francisca Pérez Carreño, cuyas ediciones españolas de textos de Fiedler e Hildebrand se contaron entre mis primeras lecturas formalistas, mucho antes de que me hallara en condiciones de leer a estos autores en su lengua alemana original. La serie dirigida por Valeriano Bozal, “La balsa de la Medusa”, así como la revista homónima, y los diversos autores que han colaborado o que han sido traducidos o publicados en ellas (entre los cuales se encuentra Michael Fried, además de algunos clásicos del primer formalismo germano), constituyen una aportación con la que muchos de quienes nos dedicamos a temas relativos a la Estética y la Teoría de las Artes (y no

sólo específicamente el del formalismo) tenemos una gran deuda. Otros autores de nuestro país han dedicado también parte de sus esfuerzos a los textos, figuras y problemas del formalismo, o a ámbitos de conceptos y de problemas muy cercanos, conceptualmente relacionados, o históricamente vinculados a los mismos. Así, el profesor Simón Marchán Fiz, en algunos de sus textos, como *La historia del cubo. Minimal art y fenomenología*; o los profesores Ana María Leyra y Xavier Antich; o Jesús Díaz Cuyás, desde la revista y editorial *Acto* de la Universidad de La Laguna; o incluso, ya fuera de nuestro país, pero especialmente ligado a él, el recientemente fallecido profesor Daniel Charles; y aún otros, cuyos nombres no podré detenerme a enumerar. A todos ellos me debo, pues ellos me precedieron en este camino.

Un agradecimiento de carácter especial me cabe dirigirle al profesor Michael Fried, y a su esposa, la profesora Ruth Leys, quienes cordialmente nos acogieron en calidad de “Graduate Exchange Student” en sus seminarios en el Humanities Center de la Johns Hopkins University (Baltimore, EE.UU.), a lo largo de una estancia de investigación de dos semestres (de Septiembre de 2006 a Mayo de 2007), que pudimos desarrollar gracias a una ayuda del Ministerio de Educación español. Este agradecimiento ha de ampliarse a varios de los profesores, bibliotecarios y otros miembros de la citada institución académica, que me abrieron las puertas de los recursos bibliográficos, seminarios, actividades y otros aspectos de la intensa vida académica e intelectual que ofrece dicha Universidad. Huelga decir que el valor de mi estancia en ella fue inestimable para el presente estudio. La capacidad de trabajo del profesor Fried es de por sí ejemplar, y recientemente ha publicado un complejo libro sobre fotografía contemporánea, titulado *Why photography matters as never before?*, del que no nos pudimos hacer cargo en la presente investigación, pues se encontraba aún en prensa cuando dimos por concluida la redacción de la misma. Asimismo, he de agradecer a mis dos directores de tesis, los profesores Antonio Miguel López Molina (Universidad Complutense de Madrid) y Guillermo Solana Díez (Universidad Autónoma de Madrid y Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid), por el apoyo sin reservas y la valiosa orientación que me prestaron durante todo el tiempo de duración de mis esfuerzos investigadores, así como por su aguda y exigente lectura crítica de las versiones preliminares del presente escrito. En particular, mi asistencia como oyente a los seminarios del profesor Solana sobre el formalismo me brindó la ocasión de enriquecer y contrastar mis propias ideas sobre el tema con otras muy completas y detalladamente articuladas, diferentes en ciertos detalles a las mías, y expuestas con una claridad pedagógica admirable. De él y de otros excelentes profesores y maestros que he tenido la fortuna de conocer durante mi formación académica, quisiera haber sido capaz de retener algunas cualidades positivas y valiosas. Lo que pudiera haber, en cambio, de no tan satisfactorio en este mi trabajo de tesis doctoral, se deberá, evidentemente, sólo a mí mismo.

Finalmente, es de rigor decir que esta tesis doctoral ha sido realizada en gran parte gracias al apoyo de una beca de cuatro años (enero de 2004-enero de 2008) del programa de Formación de Profesorado Universitario (F.P.U.), entonces gestionado por la Dirección General de Universidades del Ministerio de Educación de España. Vayan también mis agradecimientos a dicha institución.

Madrid, 7 de Febrero de 2009

## Nota sobre citas bibliográficas y abreviaturas utilizadas

Haremos constar en nota a pié las referencias bibliográficas (completas, sólo en la primera alusión a la obra en cuestión, abreviada convenientemente en los demás casos), seguidas del número de página y, en su caso, del número de nota. La excepción serán algunas de las obras enumeradas en nuestra bibliografía: debido a la frecuencia con que aludimos a dichas obras en nuestra investigación, nos referiremos a ellas con las siglas asignadas a la obra (según nomenclatura que detallamos abajo), seguidas de dos puntos y el número de página o páginas; cuando la cita se refiera a una nota a pié, al número de página le seguirá la letra “n”, seguida del número de nota (si se trata de notas extensas que abarcan varias páginas, cosa frecuente en Fried, citaremos sólo la o las páginas donde se encuentra el texto relevante), “nn” si se trata de una serie de notas. Para los textos recogidos en la antología *Art and objecthood*, indicamos la referencia según la paginación de ese volumen. Para los fragmentos de las “New York Letters” recogidos en dicha antología, además de la referencia en el texto de la publicación original, citamos, separada por una barra, la del texto recogido según la paginación de *Art and objecthood*. De los textos del debate entre Fried y Clark recogidos en la antología editada por Francis Frascina, *Pollock and After* (“Clement Greenberg’s Art Theory”, “How Modernism Works”, y “Arguments about Modernism”), remitimos a la paginación de la edición de Frascina. En los restantes casos, la referencia es a la paginación de la publicación original de la obra en su versión inglesa, salvo indicación expresa de lo contrario.

Las citas textuales que hemos situado como insertos en párrafo aparte dentro del cuerpo de nuestro texto se acompañan de la referencia bibliográfica correspondiente entre corchetes, cuando se trate de aquellas obras para las que hemos designado una sigla de referencia; en los demás casos, la referencia se consignará mediante llamada a nota a pié. Por contra, las referencias de las citas, más breves, que hayamos introducido entre comillas dentro de nuestro propio texto, figurarán en nota a pié, en todos los casos.

## SIGLAS

AAM = “Arguments about modernism”

AaE = “Anxiety and Elation”

AaO = “Art and Objecthood” (el artículo de 1967)

AC = “Anthony Caro” (el texto recogido en *Art and Objecthood*)

ACTS = “Anthony Caro’s Table Sculptures, 1966-77”

AIMAC = “An introduction to my art criticism”

AitA = “Absorbed in the action”

AN = “Antiquity now: Reading Winckelmann on imitation”

AO = *Art and Objecthood* (equivalencias de paginación de los extractos de las “New York Letters” recogidos en la antología de textos críticos de Fried de 1997)



AT = *Absorption and Theatricality*

BA = “Bacon’s Achievement”

BP = “Barthes’s *punctum*”

BT = “Being There – Michael Fried on two pictures by Jeff Wall”

CA = “Caro’s Abstractness”

CE 1-4 = *The Collected Essays and Criticism* (seguido del número de volumen)

CGTA = “Clement Greenberg’s theory of art”

CI = “Caillebotte’s Impressionism”

CR = *Courbet’s Realism* (cfr. TCR=*The Claim of Reason*)

DeA = “David et l’Antithéâtralité”

DS = “David Smith”

EaM = “Epstein amid the moderns”

ESP = “Espoir”

FS = “Frank Stella”

HE= *Homemade Esthetics*

HMW = “How Modernism Works”

IAC = “Introduction”, en el cat. de la exp. *Anthony Caro* en la Hayward Gallery

JM = “Joseph Marioni”

JMP = “Joseph Marioni – Peter Blum Chelsea”

JO = “Jules Olitsky”

JONP = “Jules Olitski’s New Paintings”

JWL = “James Welling’s *Lock*”

LPNP = “Larry Poons’ New Paintings”

LW = *Late Writings*

MaC= “Marxism and Criticism”

ML = “Morris Louis”

MM = *Manet’s Modernism*

MR = *Menzel’s Realism*

MWM = *Must we mean what we say?*

NWAC = “New Work by Anthony Caro”

NYL x = “New York Letter”, seguido del número (“x”) que ocupa la “Letter” en cuestión en la serie total de las 14 “Letters” por orden cronológico

OA = “Optical Allusions”

PfB = “Paintings for the Blind”

PoP = “Problems of polychromy: New sculptures by Michael Bolus”

RDSI = “Roland Davis: Surface and Illusion”

RFF = “Roger Fry’s Formalism”

RV= *Refracting Visions*

RWD = *Realism, Writing, Disfiguration*

RWKN = “Recent Work by Kenneth Noland”

SaF = ”Shape as Form”

SNML = “Some notes on Morris Louis”

SNNC = “Anthony Caro and Kenneth Noland: Some notes on not-composing”

TAMP = “Theories of art after Minimalism and Pop”

TAP = “Three American Painters”

TMP = “The Modernist Paradigm: The Artworld and Thomas Kuhn”

TCR = *The Claim of Reason*

TCTA= “Thomas Couture and the theatricalization of action in 19<sup>th</sup> century painting”

TGSG = “The goals of Stephen Greene”

ToC = “Thoughts on Caravaggio”

TSAC = “Two Sculptures by Anthony Caro”

TST = “Thomas Struth”

TWV = *The World Viewed*

WM = “World Mergers: Michael Fried on Luc Delahaye”

WT = “Without a trace”

## Introducción

### **1. Conceptos, temas y autores clave de nuestro estudio.**

Nuestro propósito en esta investigación es reconstruir la relación del historiador y crítico de arte Michael Fried con una tradición de pensamiento en teoría, crítica e historiografía artística que se llamó “Formalismo”, y precisar la naturaleza y signo de esa relación. En buena medida, dicha relación con el formalismo toma la forma de una dialéctica de crítica y dependencia, de rechazo y continuidad, cuyo desarrollo es interno al propio discurso de Fried, y es por ello por lo que puede y debe hablarse aquí de un “debate”. Y el “formalismo” en torno al cual se desenvuelve esta a veces convulsa discusión, como si dijéramos, “en el fuero interno” del texto friediano, no es un formalismo cualquiera (ya que en la mentada tradición formalista hubo espacio para discrepancias y diferencias), sino que se trata en particular de la que puede considerarse la última versión importante e históricamente influyente del formalismo: la del crítico de arte norteamericano Clement Greenberg; versión que a veces se ha llamado “formalismo de tipo americano”, y otras veces, “modernismo”. Aunque Greenberg es un caso particular, con peculiaridades frente a otros autores “formalistas”, ciertamente es el que más profundo impacto ha tenido, sobre todo en el mundo cultural anglosajón. Tal ha sido este impacto que su posición teórica ha venido a ser identificada, en esos países, con el formalismo como tal; y de hecho, cuando se alude al “debate sobre el formalismo” en el contexto anglosajón, de lo que se está hablando, ante todo, es de un debate sobre Greenberg y su legado. La cuestión de la relación de Fried con el formalismo, pues, tiene la forma de una discusión crítica sobre el formalismo norteamericano, que es una discusión crítica sobre Greenberg; pero también tiene relación con un debate sobre dicha variedad de formalismo que desarrollan en el medio académico y en el de la crítica de arte otros autores, aparte del propio Fried.

Se impone, pues, ofrecer una caracterización orientativa de la noción de “formalismo” como posición teórica, crítica e historiográfica sobre el arte, apuntando la naturaleza de su vínculo con la noción relacionada de “modernismo”, y explicando en qué consiste que haya algo así como una “problemática del formalismo”, que pueda dar lugar a un debate, y cuál sea el papel en todo ello de Clement Greenberg, de Michael Fried, y también el de Stanley Cavell, el tercer autor importante del que nos vamos a ocupar. El origen de una y otra noción tiene su historia y sus problemas, en los que aquí no entraremos; nuestra caracterización será sintética.

Por “formalismo”, se entiende una tradición de filosofía y teoría del arte, cuyo escenario de origen se remonta a la segunda mitad del siglo XIX y al ámbito intelectual germánico, y que da lugar a una tradición y orientación metodológica fundacional de la disciplina científica de la Historia del Arte<sup>1</sup>, académicamente respetable, aunque hoy considerada científicamente “superada”, y también a una práctica teórico-crítica, hoy mayormente condenada y rechazada. Con precursores ilustrados como G. E. Lessing, y tras una prehistoria de neokantismo en autores

---

<sup>1</sup> Nos servimos de las indicaciones de Francisca Pérez Carreño, en “El Formalismo y el Desarrollo de la Historia del Arte”, y de Guillermo Solana, en “Teorías de la ‘Pura visualidad’”, ambos en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, Madrid: Visor, 1996. vol. 2, pp. 189-201 y 209-225, respectivamente; así como las contenidas en “Consecuencias de Kant: Metodologías Formalistas”, en Checa Cremades, García Felguera y Morán Turina, op. cit., pp. 34-43.

como Johan Friedrich Herbart<sup>2</sup> (1776-1841) o Robert von Zimmermann<sup>3</sup> (1824-1898), se gesta el formalismo en el entorno intelectual de la primitiva Psicología científica, de la Teoría de la Empatía, y de las investigaciones pioneras sobre Fisiología de la Percepción, con dos fuentes fundacionales independientes de teoría formalista, indirecta aunque fuertemente relacionadas por este contexto intelectual que les es común: la musical (Eduard Hanslick, en la década de 1850) y la plástica (Konrad Fiedler, en la década de 1870). Poco después aparecerán también corrientes formalistas, en parte independientes, ya que no se trata propiamente de una “escuela”, sino de una tradición<sup>4</sup>, en el ámbito británico (R. Fry, C. Bell, B. Berenson), italiano (R. Longhi, R. Venturi, M. Marangoni), y hasta cierto punto el francés (con la figura casi solitaria de Focillon, dejando aparte ciertos críticos de arte de fines del siglo XIX, vinculados al Impresionismo); y finalmente, en el norteamericano, donde la figura culminante, y también la que históricamente cierra esta evolución en tanto que desarrollo vivo y creativo, es el propio Greenberg.

Aparece el formalismo como compleja reacción en varios frentes. Por un lado, contra la filosofía del arte romántica, que entendió el arte como la expresión de una “experiencia estética”, concebida en un sentido genérico, y no específicamente relacionado con el arte, como sentimiento de unidad originaria entre hombre y naturaleza. Por otro, contra la estética idealista hegeliana, que partía de la dicotomía entre “forma” y “contenido” para entronizar a éste como verdadera “sustancia espiritual” del arte, entendiéndolo como “expresión sensible (y superable) de lo Espiritual, de la Idea”, como una “forma de conocimiento” imperfecta, con carácter más bien de actividad intelectual. Pero surge, también, como reacción contra la estrechez del método arqueológico y filologista del atribucionismo y el positivismo documental en los primitivos estudios científicos e históricos sobre arte. Y en general, contra las filosofías de la cultura positivistas o materialistas, vinculadas a las nacientes “ciencias humanas”, que llevaban a tesis de determinismo del arte por factores externos: sociológico, técnico-material, étnico-cultural. Al igual que contra las conceptualizaciones pre-teóricas implícitas en las poéticas y las prácticas artísticas del realismo y el “naturalismo” artístico contemporáneos, que basándose en la noción de “mímesis”, de ascendencia aristotélica, sostenían que el arte debe regirse miméticamente por los principios de “la Naturaleza”. Y pese a todo, el formalismo se nutre también de aspectos concretos de varias de estas posiciones que rechaza: el cognitivism hegeliano, la actitud positivista del filologismo y las nuevas “Ciencias Humanas”, cierta preocupación “naturalista” por las legalidades de “la Naturaleza”. Quizás la excepción sería la línea romántica de pensamiento estético, la cual, de entre todas las anteriores, es la más inconciliable con el planteamiento formalista.

El formalismo surge básicamente como teoría del arte. Se trata del proyecto de fundar una Teoría del Arte “científica”, con principios propios y disciplinarmente autónoma respecto de la filosofía estética; resulta, por ello, muy poco “filosófica”: se presta poco a los intereses de los filósofos. Se trata, además, de una *teoría*, de una posición teórica no ligada a ninguna particular práctica artística, estilo o corriente: no hay ningún “estilo formalista” de arte en particular, aunque sí hay tendencias artísticas más y menos afines al formalismo. En contraposición a la Estética filosófica, el campo de esa disciplina teórica sería específicamente el del arte, no los fenómenos más generales de lo estético o la sensibilidad; sus objetos serán las obras de arte, por

<sup>2</sup> Cfr. su *Einleitung zur allgemeine praktische Philosophie*, de 1808.

<sup>3</sup> Cfr. R. Zimmermann: *Allgemeine Ästhetik als Form-Wissenschaft* (1865).

<sup>4</sup> Sólo décadas más tarde, y en un contexto intelectual bastante distinto, aunque no sin afinidades con estos otros formalismos que hemos citado, aparecería la corriente formalista que hoy sigue siendo más popular, sobre todo en círculos intelectuales y filosóficos (debido a su impacto sobre la lingüística contemporánea y el actual “giro lingüístico” del pensamiento, a su afinidad con el estructuralismo lingüístico, y a sus conexiones, y debate, con el posterior “Círculo de Praga”): la llamada escuela de “Formalismo Ruso”, centrada en la teoría literaria.

derecho propio, y no en atención al gusto del sujeto que las juzga, o a los efectos que producen en el espíritu, o al genio que las produce a ellas, sino las obras de arte por sí mismas y en tanto que determinadas como tales por sus propios principios o notas características: un objeto propio para una nueva disciplina, determinado por notas constitutivas internas, no atendiendo a nada “externo”. Apartándose en esto también de Kant, no se trata de desarrollar una filosofía estética como “crítica del gusto”, orientada por el interés que pudiera tener la investigación de una “facultad general de juzgar” o “sentido común”, que no es específicamente artística, como principio cognoscitivo trascendental, o como Ideal regulativo para la Razón. Por ello, un tema principal del formalismo es el de la autonomía del arte.

El formalismo afirma la autonomía del arte, como lo hacen muchas otras corrientes modernas de pensamiento estético; lo peculiar es *el modo como lo hace*, el contenido que da a esa afirmación. Asumiendo la idea kantiana de que la obra de arte tiene su propia regla de juicio, el formalismo la lleva “más lejos” que Kant: más allá de la mera autonomía del sujeto que juzga. Y emprende una investigación sobre los principios reguladores de esa autonomía, para conferir al ámbito del arte una cierta y matizada “objetividad”, allí donde Kant se la negó rotundamente; entendiendo que son principios propios e internos al arte, a las obras de arte; y no conceptos de otra naturaleza, filosóficos, ontológicos o éticos, por ejemplo; ni ningún hallazgo de alcance “general” sobre el ser que salga a la luz “con ocasión de” la experiencia del arte; ni siquiera un concepto filosófico sobre qué sea el arte mismo “en general”: el campo de estudio será aquello que es constitutivo de toda obra de arte únicamente en cuanto en cuanto que tal obra de arte. Pues bien, la gran apuesta teórica del formalismo es sostener que lo que constituye toda obra de arte como tal es su “forma”, que el arte se rige por principios “formales”, principios de la organización formal de la obra artística, la cual es un producto artificial, no natural. Y es parte de esa propuesta sostener que aquello que se mienta por “forma” cuando se trata de arte es algo de naturaleza irreductiblemente *sensorial* (y no necesariamente restricto a lo que kantianamente se entiende por “la forma de la sensibilidad”). La experiencia específicamente artística lo sería de las propiedades formales de la obra de arte, que son irreductiblemente sensibles. No por ello se niega que el arte pueda tener algún significado, o que provoque en el sujeto sentimientos, o le sugiera ideas; pero estos significados, sentimientos e ideas, o bien serán en algún modo y medida de carácter “formal”, y exclusivos, pues, del arte (contenidos artísticos, emociones artísticas, sólo accesibles en esa experiencia artística de forma sensible), o serán irrelevantes para el arte como tal. En última instancia, el formalismo tiende a sostener, aunque sin acuerdo unánime en cuanto a los detalles, que el significado del arte es su propia forma, y que todo sentimiento surgido en su experiencia es sólo un “efecto” de ella: lo que importa es lo que en esa experiencia se presenta, y esto es “forma” sensible. Finalmente, es también seña de identidad teórica del formalismo la tesis que “arte” se declina en plural: no hay Arte, sino sólo “artes”, y tan irreductible es el contenido formal de una a las otras como lo son entre sí los materiales y estructuras sensoriales de los diversos sentidos, y todos ellos al concepto. Lo único común a las obras de arte y a las distintas artes es la forma sensible, no una “idea general” sobre el arte. Por ello, el ámbito del arte y sus “principios” sólo serán conceptualizables, eventualmente, de manera “inductiva”, por así decir, mediante la construcción de nociones específicamente artístico-formales, y aún relativas cada arte en particular, partiendo de una consideración teórica particular y detenida de todos los procedimientos y recursos que caracterizan a cada una de las artes: no se puede pensar la música como la poesía, ni ésta como la pintura, aunque puedan tener aspectos comunes.

No pretendemos ofrecer en esta introducción ninguna panorámica, siquiera sintética, del desarrollo histórico del formalismo hasta época de Greenberg; y además, una de las tareas de nuestra investigación será sacar a la luz sus conceptos y problemas fundamentales, con la perspectiva de una dinámica sincrónica. Pero sí debemos aclarar su relación con el

“modernismo”. A diferencia del uso de este término en el ámbito de habla hispana, se ha llamado “modernismo” (*modernism*), sobre todo en los países de habla inglesa, tanto al “movimiento moderno” de las vanguardias en la práctica artística, en general, del arte moderno desde la segunda mitad del siglo XIX, como al conjunto de posiciones teóricas e ideologías que, también desde finales del siglo XIX, se constituyen en abierto apoyo y militancia en favor del arte moderno. Obviamente hay mas de un modo de plantear esa militancia, y más de una forma de ser “modernista”. Pero diremos que, aunque los primeros formalistas no fueron muy amigos del arte “moderno”, desde un momento relativamente temprano, con autores como Roger Fry o Clive Bell, pero también otros que no son anglosajones, como el alemán Julius Meier-Graefe, el formalismo se convierte en una posición particularmente atractiva para muchos teóricos y críticos de inclinación “modernista”, porque, a sus ojos, permitía entender convenientemente y defender ciertas corrientes del arte moderno (sobre todo las que, partiendo del Impresionismo francés, conducen a la pintura y la escultura abstractas, a través del Cubismo), bajo la idea de que en ellas, el arte había logrado al fin “hablar en su propio lenguaje”, despojado de ornatos, impurezas y retórica, y que ese lenguaje “puro” era sólo de formas; siendo precisamente a mirar el arte y hablar del arte “en su propio lenguaje” lo que el formalismo enseñaba. El formalismo se convierte entonces en el instrumento teórico principal para configurar una genealogía histórica del arte moderno, desde cierta concepción del “modernismo”, de sesgo formalista, además de canónico y normativo (otras concepciones del arte moderno como “vanguardia” inciden en el aspecto revolucionario, rupturista, nihilista, intelectual, activista o político). Esa formulación formalista de la modernidad artística es la que llegó a hacerse dominante durante un tiempo, sobre todo durante las dos décadas posteriores a la II Guerra Mundial, y la que llegaría a ser conocida, como “Modernismo”, a secas y con mayúscula; y en parte, es la que reflejaron y reflejan aún hoy tanto las configuraciones de las colecciones museísticas institucionales como la comprensión común “de término medio” del arte moderno. En ella, la valoración positiva de la innovación queda temperada por una actitud selectiva y una tendencia a situar los logros del arte moderno junto a los del “gran Arte” del pasado. Precisamente en textos de autores tardíos como Greenberg y Fried, aparecerán las “otras” perspectivas sobre el arte moderno estigmatizadas como “vanguardismo”, frívolo y perecedero, en contraposición a la gran línea normativa del “modernismo”. Y es justamente en los textos críticos de Greenberg, sobre todo los de un cierto período, que nosotros denominamos la “etapa intermedia” de Greenberg, o “segundo Greenberg”, donde se ha situado el paradigma del “Modernismo Tardío” (*High Modernism*), su formulación más acabada, pero también crepuscular, y se ha visto en ese paradigma un “formalismo”.

Clement Greenberg (1909-1994) fue una figura clave del panorama intelectual de los Estados Unidos entre los años 40 y 60 del pasado siglo XX; su actividad crítica se extiende durante varias décadas que abarcan desde fines de la década de 1930 hasta los años 80<sup>5</sup>. La

---

<sup>5</sup> No hay una edición crítica y completa de los escritos de Greenberg. Pero se puede reunir la mayoría de ellos haciendo uso de las ediciones siguientes: *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O. Brien, 4 vols., Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1986-93 (escritos de Greenberg de 1939 a 1969; en lo sucesivo citados con las siglas CE, seguidas del volumen y número de página); *Late Writings*, ed. Robert C. Morgan, Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 2003 (sus últimos escritos, desde 1970); *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, ed. Janice van Horne Greenberg, Oxford University Press, 2003 (seminarios y conferencias del Bennington College); y su única antología crítica publicada en vida, *Art and Culture*, Boston: Beacon Press, 1961 (selección hecha por Greenberg de artículos de las décadas precedentes, a veces muy modificados), que es el único que ha sido traducido al castellano: *Arte y Cultura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979. Hay traducida una selección muy pertinente de otros textos teóricos en *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. Félix Janés, Madrid: Siruela, 2006, además de las que pueda haber dispersas en antologías colectivas y publicaciones periódicas. Greenberg publicó también en vida tres monografías, una dedicada a Joan

etapa de la misma que denominamos “intermedia”, o “segundo Greenberg”, se contrapone tanto a una etapa inicial, hasta mediados de los años 50, que muestra fuerte inclinación hacia la teoría marxista de la cultura, como a una etapa tardía, desde los años 70, de repliegue hacia la reflexión estética sobre los fenómenos del gusto y el juicio de calidad (y también de pérdida de poder fáctico sobre una realidad artística que seguía ya sus propios y muy distintos derroteros). Es sólo durante esta etapa intermedia cuando se generaliza el ver a Greenberg como autor formalista: eso no empieza a suceder antes de los años 60<sup>6</sup>. En este estudio hemos partido de la base de que la posición teórica madura de Greenberg, que sólo emerge con plenitud entre mediados de la década de 1950 y comienzos de los años 60, y que se desarrolla hasta fines de esta última década, es la que queda caracterizada en dos textos cruciales: “Sculpture in our times” (1957) y el texto de su conferencia “Modernist painting” (1960)<sup>7</sup>. En un trabajo anterior nuestro, titulado “*Modernismo, forma, emoción, y valor artístico: claves de la teoría de la modernidad artística de Clement Greenberg*”<sup>8</sup> nos ocupamos, entre otras cosas, de delimitar ese fragmento del *corpus* greenberguiano como expresión de una posición teórica diferenciada, y de definir en qué sentido cabía caracterizarla como una posición formalista, por su fuerte y explícita influencia kantiana, y su neto entronque con la tradición formalista y purovisualista europea, junto con una filosofía de la historia del arte de carácter teleologista y esencialista. Dicha posición, que define, o pretende definir, la historia del arte moderno y de todo el arte occidental desde una visión teleológica y continuista, y que formula los términos de la práctica del arte en general, como actividad socialmente autónoma orientada a la producción de valores específicamente artísticos, es lo que propiamente se conoce como “Modernismo formalista de tipo Greenberg”, o “formalismo de tipo americano”, expresión que fue empleada, entre otros, por David Carrier, parafraseando al propio Greenberg<sup>9</sup>.

Los términos de esa posición han sido objeto de un creciente rechazo desde que, durante los años 60, en Europa y Estados Unidos, cobraran protagonismo prácticas artísticas a las que su marco teórico, concebido en función de la pintura de caballete y de cierta tradición moderna de escultura de construcción en metal soldado, no era capaz de dar cabida; y a lo largo de los años 70, la expansión y auge, en el ámbito de las diversas disciplinas sobre el arte, del influjo de las teorías post-estructuralistas, los “estudios culturales”, y los discursos de la “política de la identidad”, así como de la llamada “teoría institucional” del arte (que entiende éste como mero producto convencional de prácticas políticas y discursos sociales, y no como actividad

---

Miró (*Joan Miró*, New York: Quadrangle Press, 1948), otra a Henry Matisse (*Matisse*, New York: Abrams, 1953) y una tercera a Hans Hofmann (*Hans Hofmann*, París: Georges Fall, 1961).

<sup>6</sup> Suele atribuirse el mérito de haber puesto las ideas de Greenberg claramente bajo esa luz, como una combinación de formalismo wölffliniano y filosofía de la historia hegeliana, al crítico Hilton Kramer en su reseña de *Art and Culture*, titulada “A critic on the side of history: Notes on Clement Greenberg”, *Arts Magazine*, 37 (October 1962), pp. 60-63.

<sup>7</sup> Prácticamente todo el material relevante está contenido en el vol. 4 de los *Collected Essays*, además de las versiones alternativas de algunos de esos textos, y de otros anteriores, que se encuentran recogidas en la antología *Art and Culture* (la cual contiene también un texto temprano, como es “Avant-Garde and Kitsch”, de fecha muy anterior), y que fueron las que dieron mayormente a conocer y acuñaron la “imagen teórica” de Greenberg ante un público amplio.

<sup>8</sup> Con ese mismo título, hemos publicado como artículo una síntesis de dicho estudio: “Modernismo, forma, emoción y valor artístico: Claves de la teoría de la modernidad artística de Clement Greenberg”, *Bajo Palabra* n° 2 (2007), pp. 159-166.

<sup>9</sup> Carrier, David: “Greenberg, Fried and Philosophy: American-Type Formalism”, en George Dickie, R. J. Sclafani (eds.): *Aesthetics: A critical anthology*, New York: St. Martins Press, 1977, pp. 461-469. Greenberg había acuñado la expresión “American-type painting” como alternativa al término “Expresionismo abstracto”, manejado por su rival Harold Rosenberg, cuyas implicaciones “expresionistas” y existencialistas rechazaba. La actitud del propio Greenberg hacia las designaciones de “formalismo” y “formalista” fue, cuando menos, ambigua; cfr. nuestro capítulo 1.10., especialmente el apartado 1.10.3.



autónoma), llevó a considerar dicha posición rebatida y superada, además de ética y políticamente censurable. El escándalo de que una posición tan inadecuada históricamente para dar cuenta de numerosos fenómenos del pasado, y particularmente de la vanguardia durante todo el siglo XX, hubiera marcado sin embargo los términos de su comprensión común, y hubiera pretendido erigirse en *el* paradigma único del “Modernismo”, contaminando así a la seria disciplina académica de la Historia del Arte, dio lugar a un “debate”, que pronto se convertiría en una coral donde se impuso la opinión dominante de que con la posición representada por Greenberg, y por quienes eran vistos como sus seguidores, Michael Fried entre ellos, ya no podía hacerse otra cosa que condenar sus errores o relegarla al olvido: esta opinión ha llegado hoy a institucionalizarse como la voz unánime y el pensamiento único y “políticamente correcto” del medio académico norteamericano contemporáneo. El hecho de que existiera ese debate sobre el “formalismo americano”, a la vista de nuestra observación sobre la multiplicidad de maneras posibles de entender el arte moderno, debería resultar suficientemente claro a estas alturas. Reconstruir en detalle ese debate, con todas las voces que participaron en él, y con la sucesión de textos en que se desarrolló, no es la tarea que nosotros nos hemos propuesto: eso sería el objeto de otro estudio, donde el papel de Michael Fried quizás sería marginal, aunque él fuera el blanco de crítica de muchas de las voces participantes en dicho debate.

Michael Fried, en efecto, comenzó su actividad como crítico en los años 60 bajo la fuerte influencia de Clement Greenberg, cuyos textos de esta época, además de los reunidos en *Art and Culture*, fue conociendo a medida o poco después que se publicaban. Aunque formado inicialmente en el estudio de la literatura en lengua inglesa (bajo el magisterio de Richard Palmer Blackmur (1904-1965), que le puso en contacto con las ideas teóricas del *New Criticism* y le descubrió la poesía de los escritores “modernistas” norteamericanos), Fried ejerció con regularidad la crítica de arte, antes de convertirse en historiador del arte, durante sus años de juventud, entre aproximadamente 1960, o 1961, y 1972, militando en el apoyo de los artistas contemporáneos que él creía mejores representantes del gran arte moderno de entonces. Durante estos primeros años como crítico de arte, Fried sostuvo, al menos por un tiempo, posiciones de corte muy formalista, y no sólo tuvo una pasajera relación de cercanía personal e intelectual con Greenberg, sino que compartió con él su compromiso con el arte abstracto, e incluso con el apoyo al mismo reducido grupo de artistas (con la única excepción del pintor, amigo, y compañero de estudios de Fried, Frank Stella, que nunca gozó del aprecio de Greenberg). Además, su iniciación en los estudios de Historia del Arte, ya como post-graduado, fue bajo la tutela del especialista en arte del Renacimiento Sydney J. Freedberg, cuyo método veía el propio Fried como un modelo académico de buen hacer formalista. De este modo, la posición de Fried dentro del campo de debate de la crítica de arte contemporáneo en aquella época se entendió (la entendió el propio Fried, para empezar, al menos durante un cierto tiempo) como “formalista” en cuanto a su proceder, y como “modernista”, por su compromiso con las ideas de una tradición y de un modo de abordar la práctica artística (el “Modernismo”) que fueran la decantación de lo mejor del arte moderno, y con la defensa de la superioridad cualitativa de los artistas considerados herederos de esa línea según criterios valorativos. Aunque pueda requerir matizaciones, que a lo largo de nuestro estudio haremos, no es casualidad ni mero equívoco que el joven Fried haya sido considerado por muchos como el último gran crítico de arte formalista; lo que no ha dejado de serle echado en cara años después, por parte de diversos detractores de su posterior trabajo historiográfico, inscritos en la corriente general de rechazo al formalismo. A veces sin dar muchas razones, dichos detractores creen encontrar por doquier en ese trabajo rémoras y residuos de la posición formalista, y por esta razón han tendido a considerar los planteamientos de Fried conservadores y fundamentalmente erróneos, juzgándolos las más de las veces desde una perspectiva generalizada e indiscriminada.

Sin embargo, en los años posteriores a 1967, fecha en que Fried publica su muy debatido artículo “Art and objecthood” (una polémica contra el Minimalismo y otras corrientes artísticas de vanguardia entonces recientes), la actividad crítica de Fried se reduce hasta prácticamente desaparecer; consumándose además un distanciamiento con respecto a Clement Greenberg en lo personal y en lo teórico que ya había comenzado antes. Se produce también un cambio de orientación en la carrera intelectual de Fried, cuyos intereses se dirigen ahora a desarrollar una actividad académica en el campo de la Historia del Arte. Una década después, con su primera gran monografía *Absorption and theatricality* (1979) Fried abriría una trilogía de obras (*Courbet's Realism*, en 1990 y *Manet's Modernism*, en 1995, son los libros que la completarían) dedicadas al estudio de los orígenes “premodernos” de la pintura moderna francesa desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta el hito marcado por Manet en las décadas de los años 60 y 70 del siglo XIX; y paralelamente, desarrollaría otra trilogía dedicada a lo que él llama “realismo” del siglo XIX (que, además del libro sobre Courbet, incluye *Realism, writing, disfiguration*, de 1987, y ya recientemente, *Menzel's Realism*, de 2002). No sólo esto supone un fuerte desplazamiento con respecto a sus precedentes intereses, sino que en estas dos trilogías, Fried propone toda una concepción histórica del arte de esa época que, además de muy distinta a la de la historiografía al uso, no parece tener nada que ver con la que propondría un autor formalista; siendo precisamente la formalista la que, en varios de sus elementos, ha terminado por impregnar de algún modo la concepción dominante y de término medio de dicho período, sobre todo por cuanto concierne al origen del arte moderno en la segunda mitad del siglo XIX, en una especie de versión diluida del formalismo (por más que esa concepción dominante no se sienta “formalista” ni se entienda a sí misma consciente o explícitamente como tal). Precisamente, la narrativa histórica del arte francés que Fried propone, pretende ser una prehistoria de los orígenes del arte moderno (del cual el formalismo creía haber descifrado la clave) desde una perspectiva decididamente no-formalista. Por si fuera poco, en estos y otros textos, Fried se muestra abiertamente hostil y crítico hacia el formalismo, además de interesarse por autores e ideas de las corrientes “postestructuralistas”, hermenéuticas y anti-fundamentalistas más en boga, que siempre fueron referente de los más acérrimos detractores que iniciaron y prosiguieron el debate contra el formalismo greenberguiano. A las objeciones de éstos contra su historiografía última, Fried ha respondido que ésta nada tiene que ver con el formalismo. Y el propio Fried no ha tenido reparo en formular objeciones directas tanto a las ideas de Greenberg como a algunas de las que él mismo sostuvo durante buena parte de la década de los 60; si bien, a juzgar por sus propias afirmaciones, nunca habría dejado de ser, de algún modo, un “modernista”: un firme defensor de la superioridad cualitativa de una cierta línea privilegiada del arte moderno, pero no ya desde el punto de vista formalista.

En este punto es necesario introducir la figura de un tercer autor que va a ser fundamental para nuestro estudio. Se trata del filósofo y teórico del cine Stanley Cavell. Uno de los pioneros de lo que a veces se llama “filosofías post-analíticas”, lo que en su caso toma un carácter muy singular, Cavell es también uno de los últimos discípulos directos, aunque algo díscolo, de John L. Austin<sup>10</sup>, y como tal, heredero de la tradición oxoniana del llamado “análisis del lenguaje ordinario”, de la que comenzó siendo defensor y portavoz en el debate entonces de pleno vigor con los enfoques de análisis logicista en Filosofía del Lenguaje y del positivismo lógico en teoría de la ciencia. Cavell fue también persona cercana a Thomas S. Kuhn cuando ambos iniciaban sus trayectorias como estudiantes de postgrado, y la huella de

---

<sup>10</sup> Cavell fue alumno de Austin en 1955, durante una estancia de éste como profesor invitado en la Universidad de Harvard. Cfr. TCR: xi. Otro pensador de importancia para Cavell, aparte de Austin y, por supuesto, de Wittgenstein, es el empirista Thompson Clarke.

Kuhn en el pensamiento de Cavell, y viceversa, no es desdeñable. Además, Cavell es un importante comentarista de Wittgenstein. Partiendo de una lectura muy personal de este autor austríaco, tan heterodoxa como lo es la historiografía de Fried, Cavell ha desarrollado su propia visión filosófica personal, centrada en torno a la dimensión ética de lo que denomina el “problema de los dos escepticismos”, es decir, el escepticismo del mundo y el de las “otras mentes”, que ha conducido a la filosofía moderna post-cartesiana a un debate sin salida (el mismo del que Kant quiso sacarla). Cavell considera este debate sintomático de la constitutiva situación de crisis del mundo moderno, y sobre esta base llama a la reforma del pensamiento y a nuestra reforma ética personal, partiendo de una lectura atenta a la pluralidad de “voces” que se expresan en los textos del último Wittgenstein y a la lección de moderación que de ellos se extrae contra toda excesiva pretensión metafísica y fundamentalista, así como atenta a las ideas de los autores románticos sobre la necesidad, y dificultad, de reconducir el pensamiento abstracto al terreno de “lo ordinario”. Sobre estas bases, Cavell ha querido poner al descubierto las condiciones de un “modernismo filosófico”, para reconducir la filosofía lejos de aspiraciones cientifistas de conocimiento con certeza que llevan al escepticismo epistemológico y a la bancarrota moral, pero haciéndose cargo de hallarse en una situación de crisis donde no cabe apelar al regreso a fundamentos tradicionales: hay que redescubrir el pensar a cada momento, aunque sea al precio de abandonar la filosofía propiamente dicha y de desdibujar su frontera con la literatura. En esta misma línea, Cavell se ha interesado por el cine, proponiendo complejas interpretaciones ético-filosóficas sobre películas<sup>11</sup> con el mismo método (o anti-método) de “lectura” que ha usado en sus ensayos filosóficos<sup>12</sup>, poniendo el cine al servicio de la filosofía, e interesándose por investigar la estructura del medio cinematográfico; con ello, ha sido también pionero de los actuales “Film Studies”.

Cavell es importante en este contexto por dos razones. Primero, por haber entablado una temprana y significativa relación personal e intelectual con Fried; un encuentro cuyo origen Fried remonta a 1963, y que a partir de 1964 va a dar lugar al desarrollo de un intenso intercambio de ideas y debate intelectual entre Fried (por entonces aún un estudiante de postgrado) y Cavell, que había completado su doctorado a fines de la década anterior<sup>13</sup>, con un trabajo que, al publicarse años después, en una versión revisada y expandida, como su libro *The Claim of Reason* (1979), llegaría a alcanzar notoriedad y una enorme influencia entre ciertos círculos filosóficos norteamericanos, y que comenzaba entonces lo que, a pesar de las reticencias y rechazo inicial del mundo académico hacia su idiosincrásica propuesta, llegaría a ser una trayectoria docente de considerable éxito y numerosos seguidores. Segundo, porque no le faltan afinidades y paralelismos con Fried. Aunque pertenece a una generación anterior a la de Fried (Cavell nació en 1926, Fried en 1939), y aunque cuando Cavell había ya iniciado su carrera profesoral Fried aún era estudiante, la diferencia de edad no ha impedido que se estableciera entre ambos autores un temprano diálogo, en virtud el cual Cavell indujo tempranamente en Fried la influencia de las ideas de Kuhn, y le introdujo en su peculiar lectura de Wittgenstein. A su vez, en su intento de sentar las condiciones del “modernismo filosófico”, Cavell también ha estado atento a ciertas ideas (quizás no las más “formalistas”) de Greenberg, que para él es una figura de referencia, sea por iniciativa propia o, muy probablemente, también por mediación de su diálogo con Fried.

<sup>11</sup> En obras como *Pursuits of happiness: The Hollywood comedy of remarriage*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981, o *Cities of words: pedagogical letters on a register of the moral life*, Cambridge, Mass.: Belknap Press, 2004.

<sup>12</sup> Por ejemplo, en *Philosophical passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*, Cambridge, Mass., y Oxford: Blackwell, 1995; *The senses of Walden*, New York: Viking Press, 1972.

<sup>13</sup> Más exactamente, fue en 1961 cuando terminó su tesis doctoral. En 1963 Cavell dejó su puesto en la Universidad de Berkeley y se incorporó como profesor de Ética en la Universidad de Harvard.

Con Cavell comparte Fried una actitud básica de crítica hacia toda pretensión fundacionalista, y hacia las actitudes epistémicas y cognitivistas hacia la realidad, sea artística, personal o mundana. Cavell, es además, como Fried (y como el propio Greenberg), un intelectual de orígenes judíos, y en su juventud mantuvo contacto con autores del círculo de la revista *Partisan Review*, de la que Greenberg fuera una vez colaborador destacado con algunos de sus artículos tempranos de mayor impacto. Es por ello natural que, al igual que Fried, Cavell parta en muchos aspectos de su reflexión estética de ideas de Clement Greenberg. También como Fried, y en su momento, Greenberg, Cavell se interesó por la obra de los poetas británicos y norteamericanos de vanguardia que llegaron a ser denominados “modernistas”, y por la teoría crítica elaborada sobre ellos, y sobre literatura en general, por algunos de los coetáneos de aquéllos más destacados en el medio académico, como Frank Raymond Leavis o William Empson: los que serían conocidos como *new critics*. Pero si Cavell parte de estos referentes, es, como en el caso de Fried, para criticar ciertas deficiencias que ve en ellos, y para tomar posición contra cierto sector de entre de ellos; por ejemplo, contra la “segunda generación” de *new critics* (como Monroe Beardsley y William K. Wimsatt, Jr., cuyos argumentos contra las falacias “intencional” y “afectiva” Cavell rechaza), sector que representa lo que bien pudiéramos denominar la corriente “formalista” dentro del *New Criticism*. Y también como Fried, Cavell es un autor que, no obstante rechazar el formalismo, se considera a sí mismo “modernista”, a efectos de su posición respecto del arte y cultura contemporáneas. Una coincidencia más que significativa.

Hoy por hoy, la época de la reacción furiosa contra el formalismo ha pasado, no obstante la institucionalización de dicha reacción como parte de cierta retórica académica. A diferencia de lo que sucedió durante los años 70 y hasta bien entrados los 80, que fue la época de la reacción postmodernista contra el modelo de la modernidad artística representado por Greenberg e identificado como “formalista”, de la invasión del medio intelectual anglosajón por la llamada *French Theory*, y del progresivo tránsito de ésta desde una posición marginal y contestataria al casi completo dominio de la institución académica norteamericana, hoy contamos con excelentes lecturas e interpretaciones de Greenberg, y a veces también de Fried, desde premisas teóricas y con recursos conceptuales enormemente actuales y sofisticados, por parte de intelectuales tan agudos como Stephen W. Melville, Thierry de Duve, Yve-Alain Bois, Diarmuid Costello, Stephen Mulhall, Stephen Bann, y otros. Sin embargo, muchas veces las lecturas de estos autores, con todas las enormes ventajas y lo iluminador de sus perspectivas, muy sintéticas y al mismo tiempo muy ambiciosas, sobre los autores de los que nos ocupamos, Greenberg y Fried, tienen también sus defectos. Aunque, por ejemplo, han señalado y explorado con justeza la importancia del referente de Cavell para entender el pensamiento de Fried, por otra parte han tendido a ignorar casi completamente el contexto del pensamiento de Greenberg o de Fried en la tradición formalista más allá de Roger Fry, y muchos de sus esfuerzos se han centrado en la tarea de mostrar cómo es posible ver, reciclar y reutilizar las ideas de aquellos desde un punto de vista estrictamente contemporáneo, es decir, en *rescatar* sus posiciones (rescatarlas del formalismo, por ejemplo), para justificarlas ante la perspectiva dominante entre las ideologías de nuestro tiempo, sacando a la luz sus puntos de contacto con el pensamiento deconstructivista y antifundamentalista de más rabiosa actualidad, y para sugerir modos de comprender los fenómenos institucionales y prácticas “intermedia” del arte más reciente merced a las ideas de dichos autores, que *prima facie* les son totalmente ajenas o incluso adversas, a fin de deshacer el tópico que instantáneamente los condena, bajo el cargo de reaccionarios y políticamente incorrectos, a un lugar de ostracismo y olvido, y que los entrega a la arqueología intelectual en el mejor de los casos.

Tal vez sea el desplazamiento al eje de la recepción y el espectador el aspecto de la historiografía de Fried que, por su aparente actualidad, más interés contemporáneo ha despertado en debates muy actuales sobre la metodología de la Historia del Arte, dando lugar a comparaciones con la figura, también vinculada a la historia fundacional del formalismo, del historiador del arte de la “Escuela de Viena”, Alois Riegl. Éste, por análogas razones, ha cobrado actualidad, pues en su última obra publicada en vida, *El retrato de Grupo Holandés* (*Das holländisches Gruppenporträt*, Viena, 1902), propuso una investigación desde el punto de vista de la relación retórica de miradas obra-espectador que se considera revolucionariamente precursora de ideas de actualidad en corrientes diversas de “Estética de la Recepción”; y en relación con Fried, con la relevante circunstancia adicional de haber llegado Riegl a esos planteamientos partiendo de las posiciones de su obra anterior, que parecen ser ostensiblemente formalistas: un paralelismo cuyo alcance habremos de examinar. Y en el caso de la crítica de arte de Fried, han sido los términos de su polémica contra la “teatralidad” del *Minimal art* y de los “nuevos comportamientos artísticos” de fines de la década de los 60, términos cuya más clara formulación está en “Art and objecthood” (1967), lo que más interés ha suscitado. Es este aspecto el que ha hecho de dicho texto crítico un referente inexcusable de cualquier reflexión sobre el *happening*, la instalación o el arte minimalista, y el que ha dado lugar a discusiones que cada pocos años se reavivan. Para muchos, este es el único motivo por el que Fried es un nombre que merezca la pena ser recordado; aunque con tintes negativos siempre, ya que la discusión de Fried sobre estos fenómenos artísticos tiene el signo de una crítica formulada en función de una posición teórica que hoy se considera generalizadamente descartable, y son sólo ciertos aspectos descriptivos de su análisis del arte de neo-vanguardia como “teatro” lo que normalmente se considera objeto de interés. Prueba de la creciente actualidad del tema es la exposición que se celebró en el MACBA de Barcelona a mediados del pasado año 2007, y seguidamente en el Museu Berardo de Lisboa, bajo el título “Un teatre sense teatre”, sobre la historia de las contaminaciones entre este arte escénico y las artes plásticas en las vanguardias del siglo XX<sup>14</sup>. Aunque no se trataba ni mucho menos de una exposición centrada en Michael Fried, en el apartado de la muestra dedicado a las vanguardias de los años 60 no pudo dejar de reconocerse la relevancia de su figura, y su comentarista Stephen W. Melville fue invitado a pronunciar una conferencia sobre Fried en el ciclo celebrado en torno a la exposición<sup>15</sup>.

Puesto que no seremos, por tanto, los primeros comentaristas y estudiosos de Fried, hemos de aclarar que, al contrario que algunos otros lectores, estudiosos, y comentaristas, algunos de ellos muy finos, no hemos optado aquí por hacer una lectura de Fried desde la deconstrucción o el lacanismo, la cual, como demuestran estos intérpretes, es bien factible y fecunda. No hemos convocado, pues, a la hora de leer e interpretar a Fried, a Lacan, Derrida, Foucault, o incluso al Heidegger leído tantas veces desde óptica deconstructivista y desde la perspectiva de la *Theory* anglosajona, como hacen dichos intérpretes, y en cambio, si hemos atendido bastante a la relación que Fried, a través de Greenberg (que es el referente al que dichos comentaristas, igual que nosotros, le remiten), puede guardar con autores como Heinrich Wölfflin, Adolf Hildebrand, Konrad Fiedler, o incluso el primer Alois Riegl más “formalista” (que no es precisamente el de *El retrato de grupo holandés*). Otros intérpretes

<sup>14</sup> El catálogo de la exposición, *Un teatre sense teatre* (cat. exp. MACBA, Barcelona, 25 de Mayo, 2007-11 de Octubre, 2007; Museu Coleção Berardo, Lisboa, 16 de Noviembre, 2007-17 de Febrero 2008), incluyó textos de Bernard Blistène, Yann Chateigné, Marc Dachy, Patricia Falguières y Pedro G. Romero, además del entonces director de la institución, Manuel J. Borja-Villél, y sendas entrevistas, de Elie Dering a Alain Badiou, y de Blistène a Jean-Jacques Lebel. Pero la relación de dichos textos con el universo problemático y conceptual de Fried no es más que lateral, y su relevancia para nuestra investigación es mínima.

<sup>15</sup> La conferencia fue publicada por el MACBA en su serie electrónica “Quaderns portàbils”, con el título *Art and objecthood: A lecture* (“Quaderns portàbils”, nº 15), Barcelona: MACBA, 2008.

han puesto en duda que se pueda hacer una contextualización teórica del “modernismo” de los autores británicos o norteamericanos en las ideas de estos formalistas fundacionales; y cuando hablan de aquellos, hablan simplemente de un “modernismo”, que, aunque pueda contener muchos aspectos doctrinales de formalismo, sólo tendría con éste una relación casual (es decir, su relación sería una casualidad histórica), y cuyo único contexto intelectual relevante para su comprensión sería el arte moderno en el mundo francés y anglosajón desde el comienzo del pasado siglo hasta la postguerra<sup>16</sup>. Nosotros no lo vemos así, y sí hemos atendido a estos referentes formalistas; aunque, como toda opción, ello tiene sus ventajas y sus desventajas, y las que tenga la nuestra han de juzgarse por la medida en que sea capaz de dar una respuesta interesante y acertada a las preguntas que nos hemos planteado.

## **2. Formulación de nuestro problema central e hipótesis de partida**

De este modo, llegamos al asunto que constituye el objeto de nuestro estudio, y podemos formularlo ahora con claridad. Con sus críticas contra el formalismo, que constituyen también una auto-crítica, el propio Michael Fried se ha convertido en uno de los participantes del “debate sobre el formalismo norteamericano”; sólo que con el particular carácter que da a su papel en tal debate el hecho de haber sido él mismo partícipe de algún modo de aquello que es criticado. Y con la peculiar forma que, en su caso, ello confiere al “debate”, pues en el caso de Fried dicho debate es, en consecuencia, algo que se juega dentro de un mismo autor, algo que acontece en el propio discurso de Fried y en su desarrollo interno, y que se manifiesta en una serie de desplazamientos conceptuales. Más que las escaramuzas que pueda haber tenido con los “anti-formalistas” contemporáneos de la academia norteamericana actual, o de las censuras que éstos puedan haberle espetado, es de este “debate interior” de Fried consigo mismo y con Greenberg, y a través de éste, con la entera tradición formalista, del que nos vamos a hacer cargo aquí, y nuestro objetivo será determinar exactamente cuál es la posición de Fried en ese debate, evitando presuponer los tópicos habituales sobre qué es el formalismo y sobre qué posición sostiene Fried, y poniendo en cuestión todas las ideas comunes que sea necesario.

Particularmente, hemos de desestimar de antemano un doble cliché muy extendido, una forma de ver las cosas que hace de Fried y del formalismo sendos clichés. El formalismo, dice este discurso, no es más que un idealismo estético, basado en el presupuesto tácito de una metafísica idealista dual de materia y forma: niega cuanto en el arte hay de materialidad. Y la posición de Fried, que en realidad estaría en todo conforme con ese idealismo, contrapone en el arte lo que hay de materia a lo que hay de ficción, o ilusión, para exigir al espectador que trascienda sus condiciones de existencia individuales, con todo lo que en ellas hay de corporal, material, particular y contingente, a fin de elevarse a las exigentes condiciones de la experiencia del arte, la cual es la de una realidad ideal de

---

<sup>16</sup> Son ejemplos de este tipo de enfoques los trabajos de algunos estudiosos, sobre todo británicos, como el difusor y divulgador del modernismo Charles Harrison, autor de muchas obras y opúsculos en que ha sabido mostrar muy bien la diversidad de matices de la noción de “modernismo”, pero donde la relación de todo ello con el formalismo tiende a quedar algo oscurecida; cfr. por ejemplo, su voz “Modernism” en Robert S. Nelson y Richard Schiff (eds.) *Critical terms for Art History*, University of Chicago Press, 1996, pp. 142-155, y su libro *Modernism* (“Movements in Art Series”), Londres: Tate Gallery, 1997; o también, de Harrison y Paul Wood, el capítulo 3, “Modernidad y Modernismo”, en Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison, y Paul Wood, *Modernism in Dispute: Art Since the Forties*, London: Open University Press, 1993, trad. cast.: *La Modernidad a debate: el arte desde los cuarenta*, trad. Isabel Balsinde, Madrid: Akal, 1999.

tipo platónico, que por ser una pura ilusión óptica, no es material. Las contraposiciones conceptuales friedianas tales como “absorción/teatralidad”, “modernismo/literalismo”, “ilusión/literalidad”, serían sólo otras tantas variaciones equiparables de la contraposición “forma/materia”; y estarían emparentadas así con la oposición formalista “forma/contenido”. Puede ser que algo de verdad haya en *algunas* de estas ideas (aunque desde luego no en todas, pensamos nosotros; y menos aún, expuestas de este modo); pero sí así es, habrá de justificarse en una previa investigación de qué sea el formalismo, al menos aquél formalismo, el de Greenberg, que es relevante para Fried, y qué sea lo que piense sobre el mismo el propio Fried. Por lo demás, ninguna “realidad ideal” o entidad “platónica”, en el supuesto de que las haya, tiene nada que ver con una “ilusión óptica”, ni con nada que se pueda ver (y menos aún, con nada que sea una mera “ilusión”). Y está por demostrar que cuando los autores formalistas hablan de “forma”, lo hagan pensando que es la contrapartida “ideal” del “contenido”, o que conciban a éste último como “materia”<sup>17</sup>. Esa investigación mostrará que tal vez el problema de la relación entre Fried y el formalismo no sea algo tan simple como que ambos compartan unánimemente una fantasía de desmaterialización del arte y de su espectador que los convierte a uno y otro en puro fenómeno, y lo que supuestamente sería lo mismo, en entes “ideales”, en aras de un ignoto imperativo platónico de “trascendentalización”.

En cambio, hay toda una serie de preguntas que plantear. Por ejemplo: Fried fue partícipe de una posición de apariencia formalista, y usó las categorías del formalismo, eso parece difícil negarlo; pero, ¿qué se entendía ahí por “formalismo”? ¿De qué modo participó en una tal posición, y de qué tipo de posición exactamente se trataba? ¿Fue esa adscripción formalista profunda, o duradera, y surgió Fried como crítico desde el primer momento con una clara actitud formalista? Y si no lo fue, ¿qué es lo que pudo atraerle del formalismo, y qué le alejo de él? Y cuando Fried se aleja del formalismo, para criticarlo, ¿significa ello que pierde toda relación con el universo de conceptos y problemas del formalismo? Además, suponiendo que la posición actual de Fried no sea formalista, ¿qué tipo de posición es? Y esa posición, ¿sería algo exclusivo del Fried más reciente, o se encontraría ya de algún modo anunciada en Fried desde el principio? En general, ¿surge esta distancia de Fried respecto al formalismo sólo en el curso de su actividad historiográfica, o hay alguna señal de ella durante su época como crítico, una señal que manifieste algún perfil intelectual profundo, que corresponda a una sensibilidad estética personal de Fried? Responder a algunas, o varias, o todas estas preguntas es responder a la cuestión de la relación de Fried con el formalismo, y a la cuestión de la posición y papel de Fried en el debate sobre el formalismo norteamericano. Queda claro que la pregunta que así nos planteamos no tiene la simplicidad de una interrogación que se pueda responder con un “sí” o con un “no”. No se trata de responder, simplemente, a la cuestión: “¿Es la posición de Michael Fried formalista?”. Se trata de examinar, bajo el supuesto de una determinada caracterización de la posición formalista en teoría de las artes plásticas, en qué respectos particulares puede decirse que Fried aún participa de ella, o en qué otros cabe afirmar que se aleja de ella, la subvierte, la transforma o se le opone; y en cada caso, de qué modo.

---

<sup>17</sup> Una crítica del formalismo basada en este planteamiento es la que ha ofrecido David Summers en “Form: Nineteenth-Century Metaphysics and the Problem of Art-Historical Description”, *Critical Inquiry*, vol. 15 no. 2 (Winter, 1989), pp. 372-406. Encontramos bastante confusa su acumulación de referencias histórico-filosóficas, y especioso su argumento. Cfr., en cambio, la voz “Forma” en el diccionario de arte Grove (Jane Turner [dir.], *The Dictionary of Art*, London: Macmillan, 1996, 34 vols.), cuyo autor advierte (probablemente refiriéndose al texto de Summers, que incluye en la bibliografía sobre el tema): “la difundida tendencia a entender esta distinción [forma/contenido] básicamente como instancia de la primera distinción [“forma”/“materia”] generalmente ha mostrado ser malévolas”.

Ante una interrogación sobre la relación entre Fried y el formalismo, hay tres respuestas posibles que se han podido ofrecer, y que de antemano hemos de descartar, pues ninguna de las tres es exacta, como nuestra investigación va a mostrar. Primera opción, la afirmativa: Michael Fried siempre fue, sin lugar a dudas, un formalista, y su historiografía lo sigue siendo, sólo que de una manera algo disimulada, que pretende hacer parecer lo contrario; el anti-formalismo de Fried sería, en tal caso, pura retórica autodefensiva, o bien una cuestión marginal, que no atañe al corazón de la posición teórica de Fried, algo así como, por ejemplo, el conflicto en Wölfflin entre el analista formal del arte y el humanista crítico de la cultura alemana. Esta es la respuesta de los críticos y archienemigos de Greenberg, que suelen serlo, también, de Fried. Segunda opción, negativa: Michael Fried no es un formalista, ni tiene nada que ver con el formalismo; y tampoco lo fue en su juventud, cuando practicaba la crítica de arte. Esta es una respuesta que probablemente complacería al propio Fried; pero nuestra investigación va a mostrar que, aunque más cerca de la verdad, no es ese exactamente el caso. Cabe aún otra opción “intermedia”: Michael Fried empezó siendo formalista, como crítico, y más tarde, como historiador, se deshizo del modelo formalista para no tener ya nada más que ver con él. Se trata de una posibilidad que también ha tentado al propio Fried: éste ha coqueteado con la idea, propuesta por primera vez por Robert Smithson, de que hay una ambivalencia en Michael Fried, de que hay en realidad “un doble Michael Fried”<sup>18</sup>, y la ha asumido, haciendo de ella una cesura diacrónica entre un “antes” y un “después”, entre una primera época “greenberguiana”, bien acotada, dentro de su actividad crítica, y otra, ya desde un cierto momento en su primera actividad crítica, y siempre ya luego en su historiografía, en que se produce un alejamiento de Greenberg, y con él un corte con el formalismo, de carácter tajante, irreversible y definitivo. Pero nuestro estudio mostrará que tampoco las cosas son como Fried las pinta. Por nuestra parte, veremos si no había algo de verdad en aquella sugerencia malintencionada de Smithson, sólo que quizás no exactamente bajo la interpretación diacrónica de “dos etapas”, un antes y un después. Tal vez se pueda decir que hay dos Fried, uno de los cuales siente, siguiendo también a Smithson, una particular tentación literalista, o como diría también Fried, “teatral”; aunque en un sentido que sólo el estudio detallado de los argumentos de Fried contra el literalismo, y contra el formalismo, permite determinar con precisión.

Es el momento de aclarar los principios operativos y las hipótesis de partida con que nuestra investigación intentará ofrecer esas respuestas. Partiremos del supuesto de una cierta interpretación de Greenberg que distingue en su obra un período intermedio y que lo reconstruye teóricamente como una posición teórica que es tanto formalista como modernista, y que puede ponerse en relación de contexto conceptual con una tradición formalista de pensamiento bastante anterior, a la que ya nos hemos referido. Partiremos, también, del supuesto de que es posible ponderar la medida y los aspectos en que efectivamente hay aún algo vivo del legado del formalismo en el Michael Fried que propone contar de otro modo la historia de la modernidad artística en Francia, mediante una lectura atenta, que tenga en cuenta también con cierto cuidado ciertos textos y aspectos de aquel legado formalista, básicamente los del “período intermedio” de Greenberg, y los de otros autores formalistas anteriores en torno a Greenberg, y hacerlo sin presuponer ni que la posición de Fried sea ya por siempre simplemente una repetición encubierta de planteamientos formalistas (como asumen sus detractores), ni que llegado a un punto, supone una ruptura sin relación alguna con el legado formalista (como el propio Fried parece pensar).

<sup>18</sup> Cit. por Fried en AIMAC: 52; Smithson dirigió la carta al editor de *Artforum*. Cfr. Smithson, “Letter to the Editor”, en *The Collected Writings*, ed. Jack Flam, Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 66-67.



Dado ese punto de partida, nuestra primera hipótesis, es que Greenberg ofrece a Fried, en sus inicios, el modelo teórico formalista del que partir, en un momento tardío, en que las principales contribuciones a la tradición formalista hacía tiempo ya que se habían realizado, y en que el formalismo podía ser visto como una propuesta teórica “acabada” más de entre varias posibilidades teóricas disponibles, entre las cuales cabía optar como punto de partida, por un joven crítico de arte que se iniciara en la profesión y anduviera aún en búsqueda de su voz propia. Según esta hipótesis, Fried es alguien que “llega tarde” al formalismo, en un momento en que el desarrollo histórico de éste toca a su fin, y la mayor parte de las contribuciones creativas al mismo en la forma como lo conocemos han sido realizadas ya por otros autores, Greenberg uno de los últimos, con lo que Fried se encuentra con un producto teórico determinado, que al comienzo le interesa y en un momento dado asume como marco teórico de referencia para desplegar sus propios intereses en su actividad crítica y teórica. Partiremos, así, de una síntesis de los aspectos de la posición de Greenberg que a este respecto han sido más importantes para Fried (tanto para influirle y determinar sus intereses, como para hacerse objeto de su disputa y suscitar su rechazo).

Nuestra segunda hipótesis es, también, que en el proceso de paulatina disensión que experimenta la posición de Fried con respecto a Greenberg entre aproximadamente 1964 y 1967, juega un papel de importancia crucial el encuentro de Fried con Stanley Cavell, y que es este encuentro el que ayuda a Fried, tanto a tomar distancia respecto de la doctrina greenberguiana, de la que había asumido el léxico analítico y la infraestructura teórica, como a encontrar una expresión más clara de sus propios intereses y sensibilidad estéticos, que como veremos, no necesariamente tienen mucho en común ni con el formalismo, ni con Greenberg, y no necesariamente se deben exclusivamente al influjo de Cavell ni tienen su origen en su encuentro con éste. Es decir; proponemos con ello que, entre el joven Fried que busca su propia voz, y el formalismo tardío en versión greenberguiana, hay un importante factor que se interpone rápidamente: ese factor es Stanley Cavell. Que es gracias al curso del diálogo e intercambio intelectual con Cavell, que se inicia hacia 1963, como Fried va logrando dar forma a unas inquietudes e intereses propios (que no son los del formalismo de Greenberg) y expresarlos con voz propia. Y que es a consecuencia de ese diálogo como Fried alcanza su madurez teórica, y como se hace posible y surge la peculiar línea historiográfica que Fried desarrollará. Un diálogo en el que no hemos de pensar que Fried limite su papel al de adoptar ideas de Cavell como buen discípulo, sino en el que, por el contrario, tan activa e importante es la aportación de un interlocutor como la del otro. En virtud de ello, podemos también sugerir que no sólo Fried llega “tarde” al formalismo, sino que tal vez, el formalismo de Fried es un formalismo nunca del todo consumado.

Llegaremos así a defender la conclusión de que, si bien la posición de Fried, hoy por hoy (y al menos desde hace 30 años) no es formalista en ningún sentido estricto del término, sí que debate algunos de los temas y problemas relativos a la actividad artística que preocuparon a aquella tradición formalista, por más que no lo haga, quizás, en los mismos términos ni con la misma actitud que caracterizaba a los autores de esa tradición. Y ello en un contexto donde los propios términos y problemas en que se plantea la discusión constituyen parte del mismísimo legado formalista (como muchas veces ocurre también con algunos de los actuales críticos del formalismo, aunque se opongan al mismo), y en ese sentido, se deben a él; sin que tal vez las respuestas que Fried ofrece a ellos hayan necesariamente de ser, asimismo, formalistas. Cuál es, en particular, la posición de Fried, y cuáles, concretamente, sus respuestas a esas cuestiones, es algo que nos reservamos para

nuestra sección final de “Conclusiones”, y que el curso de nuestra investigación estudio irá mostrando.

### **3. Nuestro planteamiento y su justificación**

Con esto, el planteamiento de nuestro estudio está a caballo entre una reconstrucción teórica, que es su carácter principal, y lo que sería un enfoque, digamos, de “biografía intelectual” de un autor, en este caso Fried, enfoque del que adopta ciertos rasgos: un enfoque que podría llevar un título como “Michael Fried, entre Clement Greenberg y Stanley Cavell”. Pero no es propiamente una biografía intelectual lo que aquí vamos a ofrecer: no es nuestro propósito realizar un estudio exhaustivo de la evolución intelectual de Fried con todas sus peripecias, en parte biográficas, y todos los múltiples influjos que pudieron cruzarse en ella, lo cual requeriría tener en cuenta datos biográficos e históricos y materiales documentales con los que no hemos podido contar. Por la misma razón, tampoco nos vamos a permitir hacer demasiadas hipótesis sobre la autoría intelectual original de tal o cual aspecto común a Fried y a Cavell (es decir, la cuestión de si es Fried el que propone primero una cierta idea o tema en su sentido y contexto problemático originales, y Cavell el que la reinterpreta y desarrolla, o si es en sentido inverso), aunque ocasionalmente podamos formular alguna en casos particulares: nos faltan datos para hacer concluyente una indagación así, y tampoco es muy de nuestro interés. Sí, en cambio, haremos en su caso observaciones sobre qué aspectos del desarrollo o aplicación de un determinado concepto o idea es propio de Fried, pero no de Greenberg, o es propio de Cavell, pero no de Fried, o viceversa, e incluso sobre qué aspectos son característicos de Greenberg frente a otros autores formalistas; porque, aún teniendo cosas en común, siempre se trata de autores distintos (y en el caso de Cavell y Greenberg, muy contrapuestos). Pero en definitiva, el propósito al que este enfoque sirve es el estudio de la relación entre Fried y el formalismo, y es esto lo que en ningún momento hemos perdido de vista.

Hemos optado, con este propósito, por una opción hermenéutica y estratégica que hemos de justificar. Hubiera sido muy tentador (y fue, de hecho, el planteamiento que al iniciar nuestra investigación habíamos adoptado) el partir de una reconstrucción conjunta, a un nivel muy sintético, sistemático y abstracto, de las claves de la posición formalista “en general”, al margen de las diferencias entre los diversos autores de esta tradición (en el supuesto de que se puede hablar de tal tradición, y de una lista o nómina más o menos clara y completa de quiénes pertenecieron a ella), para a continuación aclarar la posición de Fried en forma de unos pocos puntos clave donde, por ejemplo, las contradicciones internas del formalismo se vieran llevadas a estallar. Este planteamiento no se mostró viable por diversas razones, que atañen tanto a la complejidad de la tradición de pensamiento formalista, la cual, aunque haya a quien le pueda parecer lo contrario, no es tan fácil de reducir a un par de ideas clave, como a la del pensamiento del propio Fried.

Quede dicho que hay un autor que ha ensayado un planteamiento “sintético” de ese tipo: se trata de Randall Keith van Schleppen, en su trabajo *American-Type formalism: The art criticism of Alfred H. Barr Jr., Clement Greenberg and Michael Fried*<sup>19</sup>. En efecto, este autor intenta allí trazar toda una genealogía de la tradición formalista (remontándose incluso antes de sus orígenes propiamente dichos, hasta los estetas empiristas británicos del siglo XVIII, hasta Baumgarten, y a la prehistoria de la propia Estética moderna como disciplina,

---

<sup>19</sup> Tesis doctoral defendida en la Universidad de Minnessotta, 1999.

en su totalidad), para luego ponerla en relación con los tres autores de su título, que elige como paradigmáticos de la versión tardía, trasplantada a tierras norteamericanas, del formalismo, o “formalismo de tipo americano”. Ahora bien; en su, por lo demás, excelente estudio, Van Schleppen plantea su “genealogía del formalismo” desde una perspectiva histórica, y no sistemática, como una sucesión de síntesis de las posiciones de numerosos autores, tratados en orden cronológico, autor por autor, sin llegar a ofrecer una síntesis conceptual o una reducción sistemática a unos cuantos principios e ideas clave de todo el formalismo en general; lo cual puede dar al lector una idea de la dificultad de la tarea de ofrecer una sistematización general del formalismo “en abstracto”. Por otra parte, Van Schleppen circunscribe su tratamiento de Fried a los límites de la obra crítica de este autor durante la década de 1960, y hay otras diferencias, aunque también semejanzas, entre su estudio y el nuestro. Pero, como quiera que sea, los objetivos, intereses y prioridades de Van Schleppen en su estudio y los nuestros son diversos<sup>20</sup>.

Nosotros, por nuestra parte, sí hemos asumido como parte de nuestra tarea habérnoslas con la historiografía artística de Fried, y no solamente con su crítica de arte: es decir, habérnoslas con la totalidad del corpus de la obra de Fried que trata de las artes plásticas, y también en buena medida la que aborda temas de fotografía (dejamos a un lado, pues, su obra poética, y también en gran medida, aunque no totalmente, la que aborda temas de teoría e historia literaria), tratando de especificar las relaciones de aspectos clave de todo ese corpus textual con el “formalismo norteamericano”; y para ello, hemos optado por partir de Clement Greenberg como el autor paradigmático de esa teoría del arte, y mostrar su relación con la tradición formalista precedente. Con este fin, y apoyándonos en los resultados de la investigación previa que en ya otra ocasión realizamos sobre Greenberg, ofreceremos una reconstrucción de los problemas y conceptos de la posición formalista de este autor en su “etapa intermedia”, poniendo especial énfasis en lo que desde nuestra perspectiva suponen la manifestación, en el planteamiento teórico de Greenberg, de una serie de antinomias y dificultades inherentes a la lógica del pensamiento formalista prácticamente desde sus orígenes, en autores del “círculo de Munich” como los ya citados Fiedler, Hildebrand, o Wölfflin; lógica que es de carácter fuertemente binario y oposicional. Ofreceremos también una reconstrucción, aunque ésta mucho más sintética, selectiva y funcional, de la posición teórica sobre arte y estética manifestada por Cavell en un número reducido y estratégicamente seleccionado de textos tempranos, varios de los cuales datan de

---

<sup>20</sup> En la tesis de Van Schleppen, Greenberg es la figura principal, situada en relación con Alfred H. Barr, que es su punto de partida “fuerte”; y Fried, aun siendo uno de sus tres autores principales, tiene en comparación un interés secundario, además de pertenecer a otro marco cronológico diferente. Van Schleppen limita toda alusión a la voluminosa obra historiográfica de Fried a observaciones y matizaciones marginales (lo que reduce fuertemente el corpus textual que se ve obligado a considerar, corpus que de otro modo hubiese devenido inabarcable para su estudio); mientras que aborda, en cambio, la obra de Greenberg en su conjunto, lo que no es nuestro caso. El enfoque de Van Schleppen tiene sus desventajas; por ejemplo, el modo en que traza su genealogía del formalismo remontándola a los orígenes mismos de la disciplina filosófica de la Estética en sentido moderno, desdibuja algo la especificidad del formalismo con respecto a otras posiciones que igualmente son históricamente herederas de ese momento fundacional, pero que no tienen con el formalismo ninguna otra cosa en común (de hecho, a veces subraya demasiado la identidad entre el formalismo y la esfera de “lo estético” en sentido moderno, lo que igual podría decirse de muchas otras posiciones teóricas); y la extensión de su ámbito cronológico de estudio le ha obligado a reconstruir las ideas de algunos de los autores de un modo muy resumido, que no siempre resulta demasiado instructivo. También hemos de decir que determinados aspectos de la lectura de Fried que propone son bastante similares a los que proponemos nosotros. En particular, hay bastantes paralelismos entre su lectura de los argumentos de la polémica de Fried contra el literalismo en “Art and objecthood” y la nuestra (lo cual nada tiene de extraño, puesto que leemos los mismos textos); si bien en otros aspectos disentimos, y a lo que Van Schleppen no parece llegar nunca es a sostener que debajo de ese debate pudiera haber por parte de Fried una posición que no fuera propiamente formalista.

la época del inicio de su intercambio intelectual con Fried y son contemporáneos a los textos críticos de éste en que, casi al mismo tiempo que formula con plena lucidez su compromiso con ideas formalistas, comienza a distanciarse de ellas y las abandona.

Y sobre todo, vamos a intentar ofrecer una reconstrucción teórica razonablemente completa, aunque no exhaustiva, de la posición de Fried, atendiendo a sus oscilaciones (aunque anunciamos de antemano que no ofreceremos una periodización o división en fases sino laxa) y su organización sistemática en diversos aspectos o temas, como a su coherencia, o en su caso, incoherencia y problemas; una reconstrucción atenta a la continuidad de temas, conceptos e intereses teóricos, pero también a los cambios o discontinuidades, que abarca toda la obra de Fried, de sus primeros textos teórico-críticos sobre artes plásticas hasta su más reciente retorno a la crítica y la teoría de la fotografía contemporánea, pasando por su historiografía. Con independencia de la respuesta a la pregunta que orienta nuestra investigación, creemos que esta reconstrucción, aún sin pretender ser exhaustiva, constituye por sí misma una novedad y una aportación genuina a la bibliografía sobre Fried, pues hasta ahora no tenemos noticias de que se haya realizado un intento parecido, sea en el medio académico anglosajón o fuera de él. También hemos de advertir que, aunque todo nuestro esfuerzo se ha dirigido a mostrar el mayor grado posible de claridad y organización, Fried, siendo un historiador del arte, es un autor de una complejidad fuera de lo habitual, complejidad que no es sólo cuestión de estilo, sino que, como ha señalado Stephen Mulhall<sup>21</sup>, toca a la sustancia misma de su pensamiento (en cierto grado es, pues, ineliminable); y de Fried se puede decir lo mismo que dice de Stanley Cavell su comentarista Diego Ribes, cuando advierte al lector o estudioso que se acerca por primera vez a la obra del filósofo de Harvard que “el terreno que va a pisar se parece más a una selva que a los jardines de Versalles”<sup>22</sup>. Para ella hemos consultado muchos textos críticos de Fried de fecha muy temprana y que rara vez otros autores consultan, hemos tenido en cuenta la casi totalidad de su producción historiográfica y, aunque nuestro propósito inicial era centrarnos en lo concerniente a artes plásticas, se mostró imposible no atender también en una medida considerable a las ideas de Fried, antiguas y más recientes, sobre fotografía y cine.

Como el curso de esta introducción ya habrá hecho evidente, Michael Fried es una figura intelectualmente muy rica e inquieta, y pertenece a una muy especial clase de críticos e historiadores del arte, que el asimismo crítico, teórico e historiógrafo David Carrier ha designado felizmente como “filosóficos”<sup>23</sup>, básicamente en referencia a Rosalind Krauss, pero incluyendo a Fried (aunque el concepto de “crítica de arte filosófica” había sido anticipado varios años antes: precisamente por Stanley Cavell, y precisamente en referencia, básicamente, a Michael Fried). Como tal, son muchos los ámbitos intelectuales en que Fried, en uno u otro momento dados, ha bebido o se ha inspirado para elaborar su propia obra. Y ricas y diversas son también las consecuencias, implicaciones y discusiones que dicha obra ha suscitado, así como las áreas de debate en las que el propio Fried, de alguna manera, se ha implicado. Hay, así, un Fried que discute con, y es objeto de discusión de, la teoría

<sup>21</sup> En su “Crimes and deeds of glory: Michael Fried’s Modernism”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 41 no. 1 (Jan. 2001), p. 2. Mulhall compara la escritura exuberante y la estructura laberíntica del *Manet’s Modernism* de Fried con la de *The Claim of Reason*, de Cavell, y recuerda las críticas adversas que esta última suscitó, por parte de Anthony Kenny y otros. También subraya que en el citado libro de Fried, la exploración conceptual es inseparable de un elemento de autobiografía intelectual.

<sup>22</sup> Diego Ribes, “Introducción” a Stanley Cavell, *En busca de lo ordinario: Líneas del Escepticismo y del Romanticismo*, trad. e intr. Diego Ribes, Madrid: Cátedra, 2002, p. 43.

<sup>23</sup> Cfr. David Carrier, *Rosalind Krauss and American philosophical art criticism: From Formalism to beyond Postmodernism*, Westport, CT, and London: Praeger, 2002, p. 3.

feminista contemporánea; un Fried post-deconstructivista y que dialoga con Derrida y polemiza contra Paul De Man; un Fried que es lector de Freud y de Lacán y que apropia aspectos de sus doctrinas psicoanalíticas de un modo muy personal; otro que polemiza y también es llamado a capítulo por teóricos de diversos campos de los estudios culturales y de la cultura visual; un sorprendente lector de Hegel, Fichte, y la filosofía continental europea, idealista y romántica. Sin olvidar al historiador “de oficio”, con un impresionante conocimiento erudito de las fuentes y del arte de las áreas culturales de su estudio, y con un peculiar manejo argumentativo de la evidencia para apoyar sus peculiares tesis; manejo que, tal vez, pudiera ser objeto de críticas desde la perspectiva de la ciencia historiográfica, pero ello está más allá, con mucho, de nuestra competencia. De cada uno de estos aspectos merecería la pena, por sí sólo, un estudio profundo y meditado. Pero abordar todos estos aspectos, o incluso algunos de ellos separadamente, rebasaría el campo y las intenciones de nuestra investigación. En ésta, tratamos específicamente de Fried en relación con la tradición formalista y el debate en torno a ella; de todos aquellos otros aspectos relacionados con su obra que acabamos de mencionar, pues, serán de interés para nosotros sólo aquellos que de algún modo puedan ser considerados relevantes para el que nosotros asumimos como objeto de estudio.

En el curso de la investigación hemos empleado generalmente los textos originales de Greenberg, Cavell, y Fried en su idioma, el inglés. En los últimos años, empero, el interés por la obra de Michael Fried en España, como el interés por la de Stanley Cavell, parece estar experimentando un sensible aumento, lo que se ha manifestado en la aparición de traducciones de sus obras; en concreto, de dos de las que pertenecen a su trilogía sobre el origen del arte moderno francés (*Courbet's Realism*, traducida como *El Realismo de Courbet*, y *Absorption and theatricality*, bajo el título – tomado de la versión francesa de la obra – de *El Lugar del Espectador*), así como la de *Art and objecthood* (traducido con el título *Arte y objetualidad*), volumen que presenta una selección de sus textos de crítica desde los años 1960 hasta comienzos de los 70. Por regla general, ofreceremos en las citas nuestras propias traducciones de estos y otros textos de Fried, así como de Greenberg y de Cavell, y los restantes autores que citamos (y que en las más de las veces hemos procurado consultar en su idioma original), salvo cuando se indique expresamente lo contrario.

#### **4. Explicación y justificación de nuestro plan de exposición**

A continuación, vamos a adelantar y justificar el plan de que hemos adoptado para nuestra exposición. Nuestro estudio se articula en tres niveles jerárquicos de división, que expresaremos numéricamente, más un cuarto de transversalidad. Denominamos a los tres primeros niveles, respectivamente, “secciones”, “capítulos” y “apartados”. No hemos creído conveniente introducir un nivel ulterior de división, que sólo hubiera complicado el esquema nuestro ya de por sí intrincado estudio; aunque la complejidad temática de algunos apartados, sobre todo los de la última sección, pueda aún sugerir divisiones internas. El primer y más amplio nivel de articulación lo forman tres secciones, de carácter “monográfico”. Cada una de ellas se estudia el universo conceptual e intelectual de uno de los autores importantes para nuestra investigación, aunque sin descuidar la interrelación y comunidad de ciertos conceptos y problemas. La primera sección está dedicada a la obra de Clement Greenberg y la segunda a la de Stanley Cavell; la tercera, constituyendo el corpus principal de nuestro estudio, se dedica a Michael Fried. Entre esta última y las otras dos hay una considerable diferencia de extensión, que responde lógicamente a la prioridad de su objeto de estudio, pero también al grado de complejidad y profundidad que dicho estudio despliega.

Habr  algunos puntos de paralelismo entre el desarrollo interno de las tres secciones, pero sólo hasta cierto punto, puesto que los tres autores tienen su propio y diverso perfil personal e intelectual, y la voluntad de sistematicidad ha de ceder al respeto a la individualidad: ningún plan esquemático hubiera hecho justicia a nuestros autores, y la naturaleza del discurso de cada uno de ellos impone necesidades propias. Pese a ello, entre los paralelismos razonables est  el hecho de que atribuimos y reconstruimos para cada uno de ellos una “teoría del medio artístico”, que es su concepción de en qué consiste un “arte” o “práctica artística”, y otra “teoría de la modernidad artística”, o “del Modernismo”, que es su concepción de en qué consiste, en particular, la práctica del arte moderno (qué significa ser “moderno” en arte). Esta distinción ya es en sí una toma de posición hermenéutica por nuestra parte, y muchos intérpretes no la plantean: esperamos quede suficientemente justificada por nuestra investigación. También los tres autores formulan sus respectivas concepciones normativas de la crítica de arte (en Cavell, también de la Estética), y los tres sostienen sus propias concepciones del acto de creación artística. Es exclusiva de Fried, en cambio, la noción de una “tradición antiteatral”, en torno a la cual se configura una “Teoría de la Teatralidad”, y su reflexión sobre el acto de recepción y el papel del espectador no tiene equivalente en Greenberg (aunque sí guarda cierta relación con el modo como concibe Cavell la Estética); mientras que el desarrollo que en Greenberg tiene la problemática de las categorías analíticas formalistas est  en Cavell fuera de lugar, y el modo como tematiza este último el régimen “disciplinar” de la Estética es, por su lado, ajeno a Greenberg.

Cada una de estas secciones juega un papel algo distinto en nuestro estudio. La primera sección, dedicada a la posición crítica y teórica del “segundo Greenberg” es la base necesaria para todo el resto, por tres razones: en primer lugar, dado el papel formativo y determinante que su influencia ejerció sobre el joven Fried; en segundo lugar, debido a que el propio Cavell pone en juego una noción de “modernismo” a la que, ya sea por iniciativa e interés propios, ya por mediación de su encuentro con Fried, no es ajena la noción de “modernismo” cuyos orígenes est n en la tradición que, a través de Greenberg, procede de Roger Fry, sino que más bien es imposible comprenderla sin tener en cuenta este referente; y en tercer lugar, porque el examen crítico de los conceptos usados por Greenberg nos permite en el mismo movimiento poner en juego una presentación y aclaración del formalismo europeo y sus autores principales que, mediata o inmediatamente, han influido sobre Greenberg, así como de sus conceptos, sus problemas, y la contribución y alteraciones personales que con respecto a la herencia de dicho formalismo introduce Greenberg. La segunda sección se dedica a examinar las ideas de Cavell, con un ojo puesto en su relación con Greenberg y el otro en su proyección hacia Fried; aunque Cavell, pese a lo dicho, tiene su muy propio y amplio ámbito de intereses, que poco o nada tienen que ver, en principio, con los de Greenberg; y su importancia con respecto a la investigación radica en que su diálogo, influjo, y en cierta medida magisterio sobre Fried introduce una nota, en nuestra opinión, fuertemente discordante con respecto a la base formativa de ideas greenberguianas de la que partió Fried, a la par que estimula la personalidad de éste. En relación con la tercera sección, dedicada a Fried, las dos primeras constituyen una base sobre la que asentar los dos universos conceptuales principales en los que Fried se inspira y que toma como puntos de referencia para hacer despegar su propio pensamiento, el cual, sin restar ello un ápice a su originalidad, se construye de forma fuertemente *dialogica* a partir de lo que nuestra hipótesis sostiene que son las dos grandes y contrapuestas influencias de su juventud; de modo que, al llegar a nuestra tercera sección, podremos dar por sentado el suficiente número de conceptos y referentes clave como para no tener que andar deteniendo constantemente el curso de la exposición de las ya en sí considerables complejidades

conceptuales del propio Fried por necesidad de explicar los conceptos de otros autores a los que alude, o que transforma, corrige, se apropia o, en muchos casos, pone en cuestión.

Por lo que hace al plan interno de cada sección, en la dedicada a Greenberg partiremos de los dos componentes básicos de su planteamiento teórico (1.1., 1.2.): una teoría de los medios artísticos, y una de teoría de la modernidad artística; ambas son la “norma modernista-formalista” de la que Cavell se desvía, y contra la que Fried emprende su rebelión: la primera teoría, supone el “esencialismo” de Greenberg; la segunda, su “reduccionismo”; y veremos por qué es así. De los elementos puestos en juego en su teoría del medio, con su sesgo reduccionista y “materialista” se siguen una serie de paradojas; en la tercera sección (1.3.) mostraremos cuáles son las raíces de éstas en el formalismo clásico y en su doble estrategia de determinación de la especificidad de las artes, que involucró un aspecto fenoménico en la forma de un “principio de separación de esferas sensoriales”, y otro aspecto “material”, en forma de una atención a los soportes, materiales y procesos técnicos; duplicidad que Greenberg expresa en términos dualistas de “literalidad/ilusión”, formulando un principio de “tensión” entre ambos aspectos. Ello le lleva a su diatriba contra las *Novelty Arts* de los 60, relacionada con la polémica de Fried contra el *Minimal Art*, aunque diferente de ésta. Veremos el desarrollo y papel que Greenberg da a la categoría visual formalista de lo “óptico” como quintaesencia del arte pictórico (1.4), así como los términos de su teoría del arte abstracto (1.5.), fundamentales para entender después la del propio Fried, que concibe de otro modo la “abstracción”. Nos ocuparemos del problemático lugar que Greenberg da al “significado” en las artes plásticas (1.6.), y de cómo distingue su evasiva noción de “efecto emotivo”, en tanto que emoción exclusivamente artística, de otros niveles significativos “menos fundamentales” (“contenido” representativo, “significado” en sentido genérico). Su teoría del proceso creativo (1.7.) es importante, pues Greenberg recoge una disyuntiva planteada en el modernismo formalista entre los valores clasicistas de la impersonalidad y los “modernistas” de la innovación y lo subjetivo, disyuntiva que se manifiesta en su denostada formulación dual de “concepción-realización”. A su vez, su teoría del valor en arte (1.8.) es un difícil equilibrio entre la inobjetividad kantiana del juicio estético, no-determinante, y una ambiciosa pretensión de fundamentación objetiva en “principios”, precisamente ligada a la cuestión del “efecto”. Todo ello se entreteje en cierta concepción del objeto artístico (1.9): su actitud normativa de “modernista” selectivo, lleva a Greenberg a subrayar su carga de valor estético; su formalismo, a vincular esa carga a aspectos relacionales; y su kantismo, a ver vinculados la pura experiencia artística y el desinterés bajo cierta modalidad temporal “instantánea”. Finalmente, Greenberg construye sobre todo lo anterior una concepción normativa del ejercicio de la crítica (1.10) como actividad valorativa, y del crítico como protagonista en la creación de cánones de gusto; pero sus ideas le llevan a problematizar y socavar el papel de las categorías de análisis formal.

Muy distinta es la organización de la sección dedicada a Cavell, que básicamente es un filósofo. Aquí es punto de partida una síntesis necesariamente apretada de su reflexión ontoepistemológica (2.1.), basada sobre todo en nuestra lectura de la segunda parte de *The Claim of Reason*; en esta reconstrucción abordamos el problema de los “dos escepticismos” (del mundo material y de las “otras mentes”), la noción de “lo ordinario” y el problema de reubicar en éste el pensamiento. Acto seguido esto se desarrolla en un bloque de temas ético-antropológicos (2.2.), mostrando las consecuencias de la lectura cavelliana de Wittgenstein para una defensa de la subjetividad como “interioridad” y para una solución del problema de la comunicación intersubjetiva que responsabiliza a cada individuo del éxito o fracaso de la misma. En ello tiene un cierto papel la noción de “empatía”; y de la descripción de la textura

modal-temporal del campo de la acción humana se seguirán consecuencias para la teoría del arte. Pasaremos luego ya al plano de la reflexión estética: en Cavell la teoría normativa de la Estética (de cómo se debe proceder en esta disciplina) es el punto de partida (2.3.), y veremos que involucra como “dato” de partida, tanto como al arte, a la crítica misma, confiriéndole un papel de primer orden. La teoría cavelliana del medio artístico (2.4.) se inspira en nociones de Wittgenstein como “convención” o “criterio”, y lo entiende como complejo haz de múltiples recursos en aplicaciones concretas, alejándose del esencialismo de Greenberg, con lo que es un referente básico para Fried. Merecerá examen detallado su complejo desarrollo de la ambigua noción de *presentness* con relación a diversas artes, pues esa noción también aparece en Fried, y tiene origen en la teoría ética y de la comunicación cavelliana. En la teoría de la modernidad artística de Cavell (2.5.), veremos cómo ciertos aspectos de la formulación del *primer* Greenberg marxista, insertos en una polémica contra la cultura decadente y el *kitsch*, son asumidos por Cavell en su concepción dramática, agónica, heroica y grandilocuente de la “situación modernista” en arte, partiendo de la cual Cavell, con una sensibilidad suspicaz gobernada por una actitud moralista, plantea una disyuntiva excluyente entre lo “auténtico” y lo “falso”, la cual también deja en Fried su huella. De aquí se sigue su concepción “ética” del acto creativo (2.6.), cuyos aspectos cuasi-religiosos encuentran reflejo en Fried, si bien mostraremos que la concepción cavelliana de la “composición” no lleva aquí necesariamente a la problemática que Fried desarrolla en torno a ese concepto. Consecuentemente, la concepción cavelliana de la obra de arte (2.7.) será de corte intencionalista, y en ella jugará un papel tanto la noción de expresión y comunicación de la “voz” personal del autor como la noción de “mundo” derivada de Thomas S. Kuhn. El curso restante de nuestra investigación mostrará de qué modo y hasta qué punto todo esto tiene consecuencias para el propio Fried, y cómo influye decisivamente en el curso que seguirá su relación con el formalismo, pero también en qué medida el propio Fried haya podido dejar impronta sobre el pensamiento de Cavell en torno a estas cuestiones.

Finalmente, nuestra sección sobre Fried, que será la más importante y desarrollada de este estudio, consta de once capítulos. En atención al grado considerablemente mayor de extensión, y densidad con respecto a las secciones anteriores, y de la complejidad que llega a adquirir su desarrollo (pues pondrá en juego todo lo que habremos ido viendo con respecto a los dos autores que previamente hemos analizado), cada capítulo irá encabezado por una introducción, suficientemente prolija y de la extensión que en cada caso sea necesaria, donde se adelantará al lector el contenido de los apartados siguientes de ese capítulo, cosa que no nos pareció necesario ni conveniente hacer en los capítulos que componen las dos secciones precedentes (hubiera contribuido sólo a lastrar el desarrollo de nuestro discurso). En la serie de capítulos que componen esta sección se pueden distinguir tres grupos. Los tres primeros abordan lo que consideramos supone en su conjunto el marco general del despliegue del discurso de Fried, que se compone en realidad de tres marcos teóricos distintos (de aquí el título común “Marcos teóricos”), lo que podríamos llamar “las tres teorías” de Fried. Como en los dos autores anteriores, hay una teoría del medio y una de la modernidad artística, siendo la primera de alcance general, tanto para la historiografía del arte del pasado de Fried como para su crítica de arte contemporáneo. Pero además hay que añadir y distinguir una tercera, la “teoría de la teatralidad”; ciertos intérpretes no distinguen teoría de la modernidad y teoría de la teatralidad en Fried (por no hablar ya de la distinción entre teoría de la modernidad y teoría del medio); y eso lleva sus análisis a equívocos. La “teoría de la teatralidad” es una aportación original de Fried, ya que, aunque en Cavell la noción de teatralidad tiene un importante desarrollo ético-antropológico, y también estético, no se configura como concepto clave de una narrativa histórica de cierto período del arte del



pasado que implique además una reflexión sobre la condición de todo arte y una crítica genealógica contra el formalismo, como sostendremos que sucede en Fried.

Los siguientes seis capítulos (3.4. a 3.9) profundizan en las implicaciones de las ideas planteadas en estos tres marcos teóricos con relación a diversas series de cuestiones más particulares, y que han sido abordadas por Fried, tanto en cualquiera de las dos épocas de su crítica de arte (durante los años 60 y desde mediados de los 90 hasta hoy), como en el curso de su investigación historiográfica; se trata de lo que podríamos llamar cuestiones teóricas particulares “de contenido” (el que las consideremos “particulares” no desmerece en nada su alcance e importancia teórica). Es también frecuente entre algunos intérpretes abordar ambos aspectos, crítica e historiografía, separadamente, como si el desarrollo del proyecto historiográfico de Fried supusiera un antes y un después sin ninguna relación (el Fried crítico, “aún” formalista, bajo una concepción “modernista”, frente al historiador que “ya no” tiene nada que ver con el formalismo, bajo la Teoría de la Teatralidad), o bien, inversamente, abordarlos de modo indiferenciado y presuponiendo una relación de identidad en las posiciones teóricas subyacentes. Pero ambas opciones son desafortunadas, y nuestro planteamiento no es de ese tipo. Dentro de esta serie de capítulos, a su vez, un primer grupo considera, para empezar, una serie de problemas que están en inmediata conexión con las que en nuestra primera sección sobre Greenberg habrán quedado suficientemente señaladas y perfiladas como “cuestiones del formalismo”, y un segundo grupo desplaza la atención hacia el eje más peculiar de la reflexión de Fried, que es el del triángulo constituido por los tres principales actores de la actividad artística: obra, artista y espectador.

Consta el primer grupo de cuatro capítulos (3.4. a 3.7.), que abordan varias series de problemas cruciales con respecto al formalismo en teoría de las artes plásticas, según su formulación sintética en términos de “exclusión de lo textual y lo temporal del ámbito de lo visual”. Conforme a ello, dedicamos, primeramente, dos capítulos, bajo el título común “Representación y visualidad (I y II)” (3.4. y 3.5.), a los problemas de la “representación visual”, ya sea producida por las tradicionales artes plásticas o “visuales” (aunque para Fried no son tales, ni acepta él semejante denominación), o bien por los medios mecánicos como fotografía y cine. El primer capítulo (3.4.) abarca lo que a estos problemas toca en el primer período de actividad crítica de Fried, dedicado básicamente al arte abstracto; se incluye aquí una cierta línea de argumentación de las tres que, a nuestro juicio, abarca la polémica de Fried contra el “literalismo”; el segundo (3.5.) abarca desde los inicios de su historiografía hasta sus más recientes intervenciones críticas. La razón de esta división en dos radica en las importantes consecuencias que tiene para la historiografía y la crítica de arte y fotografía reciente de Fried su movimiento de rechazo de la dualidad forma/contenido y las objeciones al uso habitual de categorías formalistas, en el plano metodológico. Ello no implica que aceptemos los planteamientos simplistas al uso: mostraremos de qué modo, bajo esta aparente discontinuidad, hay una subterránea continuidad de la problemática y los conceptos “formalistas” greenberguianos, pero donde lo que se manifiesta es la sensibilidad personal de Fried hacia ellos, cuyo “formalismo” o no está por ver. Los dos siguientes capítulos abordan, respectivamente, la posición de Fried ante los problemas que afectan a la “cuestión del tiempo” (3.6.), que en cierta medida es la de la historicidad del arte, y a la “cuestión del texto” (3.7.), que es también la del significado en las artes plásticas. En cada uno habrá un apartado sobre sendas líneas de la argumentación antiliteralista de Fried (un argumento sobre el tiempo y un argumento semántico, que lo es también sobre la expresión corporal).

Seguidamente, cierran este bloque dos capítulos (3.8.-3.9.), dedicados a cada uno de los ejes del fenómeno artístico en el planteamiento de Fried. El primero (3.8.) lo dedicamos

al aspecto de la propuesta de Fried que, siendo bastante ajeno a la esfera de intereses del formalismo, quizás más impacto haya tenido, por su mayor cercanía a corrientes actuales de historiografía y reflexión estética: la cuestión del espectador y la recepción, que en Fried es perspectiva prioritaria; aquí abordaremos, entre otras cosas, el problema de la a menudo sugerida proximidad de Fried a las ideas del último Alois Riegl. El segundo lo dedicamos, en el extremo opuesto, al artista y el acto de producción (3.9.), un aspecto, éste sí, más cercano a los intereses tradicionales del formalismo, en el que Fried ha hecho propuestas que a nuestro juicio no han sido suficientemente tenidas en cuenta por muchos intérpretes. En uno y otro capítulo, se pondrán también de manifiesto las numerosas conexiones con los problemas del formalismo, así como la importancia del pensamiento de Fried sobre estos asuntos para aclarar el sentido de su posición crítica frente al formalismo.

Finalmente, cierra esta sección una pareja de capítulos (3.10., 3.11.) que examinan los dos marcos de cuestiones “metodológicas” (o “metateóricas”, para hacer juego con el bloque de “marcos teóricos” que inició esta sección dedicada a Fried) que han marcado el rumbo de la actividad teórica, crítica e historiográfica de Fried, en razón de cuya temática llevan ambos el título compartido de “Marcos metodológicos”. El primero (3.10.) examina las concernientes a la práctica crítico-judicativa; como en Cavell, veremos que Fried sostiene una cierta concepción normativa de cómo debe ejercerse dicha práctica: veremos de qué tipo es, y en qué medida es compatible con el “formalismo”; también abordaremos la cuestión de la relación entre la crítica de arte de Fried y su historiografía. Las cuestiones metodológicas propiamente concernientes a ésta las aborda el segundo capítulo (3.11.), incluyendo, como dijimos, el giro que supone el rechazo de la dualidad forma/contenido y la crítica de las categorías de la visión, así como la cuestión de la historia social del arte y la relevancia de la relación arte-sociedad, y una serie de aspectos característicos de la metodología de Fried en historia del arte, varios de los cuales le ponen en relación con uno u otro pensador, de cuyas ideas Fried sabe sacar provecho para sus preocupaciones personales: Kuhn, Freud, Hegel, Félix Ravaisson. De especial importancia, cierra el capítulo nuestro análisis del argumento “genealógico” (por ello, metateórico) contra el formalismo como método crítico e histórico, argumento en clave del cual es posible leer el entero proyecto historiográfico de Fried.

Unas palabras aún sobre los “ejes de transversalidad” de nuestro desarrollo. Se plantean únicamente al tercero de los niveles lógico-jerárquicos en que hemos organizado nuestra investigación, es decir, el del “apartado”, y sólo en la sección dedicada a Fried. Son siete los temas transversales que hemos hecho explícitos en esta sección, y en lugar de agrupar los apartados de temática afín en capítulos aparte bajo un título común de “temas transversales”, como frecuentemente suele hacerse, los hemos señalado en aquellas secciones donde se presenta el tema transversal en cuestión, introduciendo, ante el título propio de la sección en particular del caso, el título genérico del tema transversal, que será, pues, común a dos o más secciones, seguido del número (en romanos) correspondiente al orden que ocupa la sección en cuestión en la serie transversal a la que pertenece; por ejemplo: “Literalidad e ilusión, I”, “Crítica del formalismo, IV”, etc. La ubicación de una sección de contenido transversal dentro de un capítulo vendrá dictada por necesidades de exposición conjunta de ese capítulo. Quede dicho que, dada la laberíntica estructura “selvática” del pensamiento de Fried, se podría decir, siendo radicales, que en él casi todos los temas están vinculados con todos los demás: todos los temas son “transversales”, y atraviesan toda su obra. Nuestra concreción de estos aspectos de transversalidad sólo es discrecional: depende del punto de vista impuesto por nuestra investigación, y desde otras perspectivas se podrían haber señalado otros aspectos.

El primero de los ejes transversales en hacer aparición es el de "Literalidad e ilusión" (I a IV, en los apartados 3.1.2., 3.4.3., 3.4.4., 3.5.1.), y supone un desarrollo de la problemática que presentamos en el capítulo 1.3 de la sección dedicada a Greenberg, que gira en torno a este par de conceptos, los cuales suponen en cierto modo una aportación de Greenberg al léxico formalista, y ocupan lugar central en las teorías del medio artístico de Greenberg y de Fried. El segundo en aparecer es el de la llamada "autorreferencialidad" (I a IV, secciones 3.2.5., 3.4.3., 3.6.5., 3.7.7.) se trata de un aspecto fundamental del medio artístico y de la obra de arte, que en Fried se expresa mediante la noción cavelliana de "reconocimiento" artístico de la literalidad del medio, pero que encuentra una primera concreción en la noción de "estructura deductiva", y también toca a la estructura histórica "intertextual", o de referencias cruzadas, en la tradición artística occidental, y a la llamada por Fried "alegoría real", que hace de la obra artística la representación de algún hecho estructural de su propia condición o producción. La "crítica del literalismo" es el tercero en aparecer (3.4.5., 3.6.3., 3.7.4., 3.7.5.); se debe su transversalidad al hecho de que en el argumento de Fried contra el literalismo hemos detectado y deslindado al menos tres hilos conductores: uno en torno a la objetualización de la obra artística y su inserción en una "experiencia estética total", otro en torno al problema de tiempo y duración, y un tercero de carácter semántico, en torno a la analogía entre objeto artístico y expresividad del cuerpo humano, y también al a cuestión del carácter "abierto" o "cerrado" del significado de la obra artística y de la intención del autor.

"Representación, mimesis y realidad" (I a III, secciones 3.5.3., 3.5.6., 3.5.7.) es un eje que abarca tres aspectos de un debate que planteó el primer formalismo sobre la concepción del arte como imitación de la naturaleza, y que en Fried encuentra un peculiar desarrollo; y con el eje "repudio de la opticidad" (secciones 3.5.4. y 3.5.5.) hemos identificado una serie de temas en la historiografía de Fried a través de los cuales, pensamos, se manifiesta el tenor de la posición de Fried frente a un concepto clave en el formalismo, y por ello, de la posición de nuestro autor frente al propio formalismo; en ambos casos, las secciones están situadas en el mismo capítulo, lo que beneficia la captación de su unidad. El eje "alegoría" (3.7.6., 3.7.7., 3.11.5.) recoge una serie de desarrollos en torno a este concepto, tan polisémico en Fried: uno en sentido más estricto, y relativo al uso de esta figura literaria en cierto formato pictórico, otro referente a la metodología interpretativa del propio Fried; habría que añadir un tercero, relativo al carácter, según Fried, interpretativamente mediado de la autorreferencialidad en la obra de arte plástico, esto es, la "alegoría real", que por ello hemos ubicado también en el eje "autorreferencialidad": es el punto en que estos dos ejes se cruzan. "El problema de la 'composición'" (I y II, secciones 3.8.2., 3.9.4.) concierne a la dialéctica de distancia/proximidad en la creación y la recepción artística, vinculada a la crítica del formalismo y al problema de la teatralidad y del literalismo. Finalmente, el eje de las "críticas al formalismo" (I a IV, secciones 3.4.6., 3.11.1., 3.11.2., 3.11.8.) es el más importante, por obvias razones, y en buena parte se sitúa, también obviamente, en el plano metodológico; si bien cabe indicar que también algunos de los argumentos que Fried explícitamente dirige contra el literalismo funcionan implícitamente como argumentos críticos contra el formalismo, dada la peculiar relación que existe entre ambos modos de concebir el arte, el formalista y el literalista. Esta última serie transversal se cierra con la crítica "genealógica" de Fried al formalismo ("Crítica del formalismo, IV"); y con ello, se cierra también nuestra investigación, cuyos resultados expondremos razonadamente en las "Conclusiones" finales.

## Sección 1. La teoría del arte de Clement Greenberg en la década de 1960: “formalismo norteamericano”



## 1.1. La noción de “medio artístico”: esencialismo

La noción de “medio artístico” es una manera muy particular de plantear la cuestión de qué sea el arte, de concebir lo que son las prácticas artísticas y sus productos; planteamiento cuyo origen no es fácil de rastrear, pero que aparece en la formulación formalista de Clement Greenberg con unas ciertas connotaciones, y vinculada específicamente a una reflexión sobre la pintura (en parte también sobre la escultura), y se establece así como un elemento básico del pensamiento formalista. El formalismo estaba comprometido con mostrar y preservar la riqueza de arte frente a toda pretensión de obviarla, de reducirla a epifenómeno de instancias extraartísticas o a una versión “degradada” de otros tipos de experiencia o conocimiento. Y en su intento de preservar la riqueza de la experiencia artística, entendió que esa riqueza iba vinculada a su especificidad; y que esa especificidad, a su vez, iba ligada a una multiplicidad y diferencialidad específica de cada arte. Se ensayaron dos modos de concebir esa multiplicidad específica de las artes: uno fue el de adscribir a cada uno determinados materiales y procesos técnicos; el otro, circunscribir el contenido experiencial de cada una a una esfera sensorial. Aunque estas dos estrategias estaban de algún modo vinculadas (se podría entender que el material y procesos característicos de un arte venían prescritos y determinados por la esfera sensorial a la que se circunscribía su experiencia; o inversamente, que abocaban a ella), no eran estrategias idénticas, y presentaban fricciones (los casos de la literatura y la escultura son ejemplos típicos de las dificultades que se seguían de ello)<sup>1</sup>.

En consecuencia con ello, el curso de desarrollo del formalismo terminó dando pie al surgimiento de la noción teórica de “medio artístico”, que venía a aunar ambas perspectivas. Esa noción implicaba una teoría de en qué consiste la especificidad de un arte. Una teoría que se centra en las diversas prácticas artísticas establecidas tradicionalmente; aquellas, en particular, agrupadas en lo que durante el siglo XVIII quedó codificado como “Sistema de las Bellas Artes”, formado por las que hoy día a veces se designan como “artes mayores”. Nos estamos refiriendo a actividades tales como pintura, escultura, arquitectura, música, etc., así como a las obras artísticas que son productos de las mismas. Según la concepción formalista (aunque no solamente según ésta), concepción que en este punto Michael Fried comparte con Greenberg, dichas prácticas, y la condición de practicante activo o de objeto reconocible como producto de ellas, de la cual gozan el artista y sus obras, se definirían en relación con un determinado “medio” artístico, que a cada una es peculiar, de una naturaleza única, y distinto que para el resto. No es fácil definir la noción de “medio” que manejó el formalismo (al menos, el formalismo en su versión tardía, formulada por Clement Greenberg), y que en Fried se preserva, aunque con notables alteraciones. A través de esa noción, la prosecución de las dos líneas de especificación de las artes (la basada en materiales, técnicas y procesos, y la basada en esferas sensoriales y recursos o efectos), en la formulación greenberguiana, daría lugar al estallido de toda suerte de paradojas<sup>2</sup>.

Obviamente, este modo de ver las cosas implica que es constitutiva la diferencialidad específica de las artes para el concepto genérico mismo de “arte”: sólo hay medios artísticos en plural, de cada una de las artes particulares, con sus diversas “naturalezas”. “Arte” se declina en

<sup>1</sup> El planteamiento y sus dificultades están relacionados con los principios formalistas de separación de esferas sensoriales y de procesos artísticos. Más sobre ellos en 1.3.1.

<sup>2</sup> Cfr. nuestro cap. 1.3., especialmente el apdo. 1.3.3., sobre la explosión de las paradojas en cuestión en Greenberg.

plural: no existe algo así como un “arte en general” que pudiera tener un “medio” propio (el “medio del Arte-en-general”), o que eventualmente pudiera manifestarse y desarrollarse con independencia de los medios de las diversas artes particulares; pues un tal medio del Arte-en-general no podría ser de una naturaleza única. Ni cabe imaginar “objetos artísticos” en un sentido que no sea específico a una práctica artística determinada (es decir, que sean tales por otra razón distinta que, ante todo, por ser objetos de una determinada práctica artística: por ser pinturas, o esculturas, o piezas musicales...), y que no los constituya como tales por referencia a una práctica artística con unos ciertos procesos técnico-creativos, materiales, contenidos sensoriales de experiencia, etc., específicos. Por tanto, desde la perspectiva de Greenberg y del formalismo, el arte “en general” no tiene ni medio ni objetos propios al margen de los de las diversas artes particulares, y las artes en particular se definen por sus medios respectivos en términos de exclusión mutua: un arte determinado es, dentro de la experiencia de lo sensible, justamente todas aquellas cosas que el resto de las otras artes no son. Esto, por otro lado, tampoco hace fácil la definición de la noción general de “arte” desde la perspectiva formalista, y menos todavía desde la del peculiar formalismo de Greenberg. Por la misma razón, ello hace muy difícil determinar con precisión la noción general de “medio artístico”, por más que esta sea una noción central en la teoría del arte en general de Clement Greenberg (y particularmente, en su teoría del arte moderno, o “Modernismo”); hasta tal punto que, en cierto sentido, dicha noción y el modo como Greenberg la concibe, especifica la posición greenberguiana dentro de la corriente más general del formalismo<sup>3</sup>.

Digamos, para empezar, que el “medio” de una práctica artística específica sería, para Greenberg, una serie de “normas” o “limitaciones constitutivas”, o “convenciones esenciales”, que determinan cómo han de estar constituidos, contruidos, los productos de cada práctica artística, y que tienen función también de reglas operativas sobre el modo de obrar del artista en la correspondiente práctica artística (práctica que es siempre un obrar dirigido a la finalidad de producir objetos de algún tipo peculiar), determinando también de qué tipo son esos objetos<sup>4</sup>. Greenberg las presenta como si fueran condiciones referentes al soporte físico-material de la obra. Pero no se trata exactamente de condiciones físico-materiales concretas (por ejemplo, para la práctica artística de la pintura: un material determinado del soporte pictórico: lienzo, tabla...; una forma determinada del borde o límite de éste: cuadrado, oval...), sino abstracciones de éstas a un nivel nocional (así: la “planitud” del soporte pictórico; la “delimitación de la planitud” del mismo). Esta peculiar concepción greenberguiana del “medio” está ligada al “purismo”, o “esencialismo” (así designado y criticado por sus detractores, Michael Fried incluido) de Greenberg. Se deduce de los términos usados por Greenberg la existencia de un sustrato caracterizador, una esencialidad o consistencia irreductible del medio de cada singular práctica artística (la cual radicaría en “aquello que es único a la naturaleza de su medio”, dice Greenberg<sup>5</sup>), y esa esencialidad debería ser única, peculiar y exclusiva para cada una de las prácticas artísticas, no pudiendo ser compartida por varias de ellas. Semejante “esencia del medio” sería también el identificador de los productos de las diversas prácticas artísticas (que unificaría a todos los productos de una misma práctica artística por más allá de sus diferencias

<sup>3</sup> La “caracterización” que ofrece Greenberg de esta noción (como de muchas otras), en cualquiera de sus textos, es fragmentaria y dispersa. En la exposición que sigue, nos hemos basado mayormente en lo que se puede extraer a este respecto de su “Modernist Painting”, CE 4: 85-93. La exposición doctrinal planteada en este texto es, además, aquella contra la que Michael Fried dirige frecuentemente sus críticas.

<sup>4</sup> El vocabulario de Greenberg es movedizo: cfr., por ejemplo, CE 4: 86, donde se habla de “las limitaciones que constituyen el medio de la pintura”. En CE 4: 87, habla de “normas”, y en CE 4: 89, de “convenciones esenciales” (aunque el término “medio” ya no aparece explícitamente en este último contexto). En su propia “teoría del medio artístico”, Fried daría a este último término un sentido muy particular, desarrollándolo de un modo que subvierte todo el planteamiento greenberguiano.

<sup>5</sup> CE 4: 86.

individuales; pero les separaría de todos los productos de cualquier otra). A su vez, las prácticas artísticas se especificarían y diferenciarían entre sí por las distintas consistencias de sus respectivos productos.

Tal como Greenberg describe dichas “convenciones esenciales del medio” (referidas a su soporte físico, en términos que son a la vez “materiales” pero de un modo vagamente abstracto, “nocional”), es cuestionable la inclusión de las mismas en el aspecto “plástico”, o digamos “artístico”, de la obra, ya que su relevancia “fenoménica”, o más sencillamente “experiencial”, su aportación positiva a la experiencia artística a la que dan soporte, tal vez resulten inanes, nulas. El caso es que en el modo como Greenberg parece concebirlas, se evidencia una problemática tendencia “materialista”, o “naturalista” (“literalista”, en términos que Fried toma del propio Greenberg, y que tienen su origen en una contraposición conceptual, crucial en la formulación greenberguiana del formalismo, entre “literalidad” e “ilusión”<sup>6</sup>), en el seno de la teoría greenberguiana del medio. Es problemático, sin embargo, de qué tipo de materialismo se trate, habida cuenta del carácter genérico y algo abstracto de lo que aquí constituye el ámbito de lo “material”, en los términos en que Greenberg lo describe<sup>7</sup>. Quizás esta especie de materialismo “abstracto” esté próximo a cierta concepción del texto como materialidad signica que los teóricos formalistas de la literatura de la escuela rusa sostuvieron; pero quisiéramos indicar que no se puede atribuir ese “materialismo” sin más, ni generalizadamente, al formalismo clásico centroeuropeo en teoría de las artes plásticas (como tampoco es exacto hablar, cosa que también se ha hecho, de “idealismo” en referencia generalizada al formalismo, sin añadir precisiones).

Dejando de lado, sólo por el momento, esta cuestión, las convenciones esenciales o normas constitutivas del medio son constitutivas de los objetos específicamente artísticos como tales, por serlo de su constitución como objetos particularmente pictóricos, escultóricos, musicales, etc., y por ser condición necesaria para que sean experimentados como tales:

Las normas o convenciones esenciales de la pintura son al mismo tiempo las condiciones límite que una pintura ha de cumplir para ser experimentada como pintura. [CE 4: 89]

Por tanto, tienen cierto carácter negativo: son requisitos mínimos que identifican a un objeto como “obra” de una determinada práctica artística, en primer lugar, y sólo derivadamente y en virtud de ello, como perteneciente al ámbito de objetos conocidos como “artísticos”, con respecto a los cuales (en tanto que son tales) cabe una particular actitud o modalidad de relación, “estética”, si se quiere. No hay objetos artísticos que no se definan con referencia a un medio artístico regido por unas ciertas limitaciones (*constraints*) o normas. Esto se contrapone a la posible percepción de las obras de arte como meros “objetos arbitrarios”, como entidades de ambiguo carácter, entre lo artístico y el resto de ámbitos no-artísticos de objetos, con respecto de los cuales no se sabría muy bien qué actitud tomar (tal vez una utilitaria, por ejemplo, en lugar de una “artística” o “estética”; o quizás más de una actitud a la vez). Un modo de ver los productos artísticos con relación al cual, el decidirse por una actitud “estética” sería un acto arbitrario en el que se definiría a esos objetos como “artísticos”<sup>8</sup>. La posibilidad de

<sup>6</sup> En “Modernist Painting”, la expresión “literal” aparece cualificando los rasgos “materiales” del medio (especialmente relevante es la expresión “planitud literal”), con una sola excepción, en que cualifica algo que no es del orden de los rasgos materiales de la obra, y de la que hablaremos, más adelante. En cualquier caso, en este texto nunca llega a adquirir (como sí ocurre en Fried) un uso como adjetivo o sustantivo que denote participación en una posición estética, como por ejemplo en los usos: “literalista”; “literalismo”, que son en Fried son frecuentes. Más sobre el concepto de lo “literal” y su opuesto, lo “ilusionista”, en el apartado 1.3.2.

<sup>7</sup> Quede dicho también que Greenberg no emplea ese término, ni se declara “materialista” en ningún momento.

<sup>8</sup> Esta posibilidad es la doctrina del “nominalismo artístico” o “estético”; incluso se puede entender la llamada



tal percepción se hace bien real cuando deja de estar claro a qué medio específico puede adscribirse el objeto “artístico” en cuestión, cuando no parece que su realización se haya atendido a normas o limitaciones concretas, o al menos, no a las correspondientes a alguna práctica artística que sea conocida, o que pueda ser definida con claridad a partir de las características del objeto.

Lo que estas normas por sí mismas no son, es criterios de calidad ni valoración: la mera observancia de esas condiciones límite en la producción de un objeto no comporta de por sí valoración alguna respecto de su eventual calidad artística, ni garantiza que de hecho posea tal calidad; aunque sí es condición de la posibilidad de hacer una tal valoración (sólo se puede valorar un objeto como arte si se sabe como qué, en particular, se ha de valorar: si como pintura, como escultura, pieza musical...)<sup>9</sup>, y tal vez garante de la posibilidad de que obras concretas puedan lograr alguna calidad<sup>10</sup>: garante “formal”, digamos, de calidad, pero no material; al tiempo que garante de la autonomía de la esfera y objetos artísticos respecto de otras esferas sociales y de cultura material, autonomía que implica siempre diferencia, reglas y ámbito propio. Hablamos, pues, de condiciones límite para que una obra de arte sea tal, pero nada más (y nada menos). Estas normas también tienen carácter de reglas operativas para la producción por parte del artista: reglas esquemáticas de disposición de los materiales de la obra para producir objetos si es que estos han de ser de cierto tipo: pictóricos, musicales, etc., y en consecuencia (por ser de uno de estos tipos), si han de ser objetos propiamente artísticos, y no cualesquiera otro tipo de objetos. La acción intencional y elecciones del artista<sup>11</sup> cobran significado propiamente artístico (en cuanto que manifiestas en sus productos) sólo dentro del ámbito de posibilidades abierto y delimitado por las condiciones límite de un medio artístico, de una práctica artística. Sólo en tanto que se vincula a ellas y obra inserto en la tradición de una práctica artística determinada, cobra el artista condición de tal: sólo se es artista en cuanto que se es pintor, escultor, músico..., o quizás varias de estas cosas a la vez (si alguien practica varias disciplinas artísticas); pero no existe el “artista” a secas, no hay artista-en-general, sin que practique algún arte en particular, o varios de ellos.

Por tanto, y para resumir: las condiciones de un medio específico son el marco exclusivo dentro del cual se define una práctica como “artística”, se manifiestan los individuos agentes, en cuanto trabajan bajo esas condiciones, como “artistas” (de ese arte en particular) y se constituyen sus productos como “obras de arte” (y siempre de un arte en particular) en cuanto que producto de actos deliberados de decisión y elección de aquellos individuos, dado el campo y las reglas que establece dicho marco para tal acción y decisión. “Arte”, “obra de arte”, “artista”, son (y esto es clave en todo el formalismo) nociones genéricas y abstractas, que sólo tienen algún contenido por estar vinculadas a sus especificaciones concretas, las prácticas artísticas, con sus diversos conjuntos de normas, procesos creativos, determinaciones técnicas<sup>12</sup>. Análogamente a como en la tradición de ontología aristotélica, “ser” es concepto

---

“teoría institucional” del arte como una variante de ella, en la cual es la inserción en unos marcos institucionales (museísticos, etc.), en vez de la decisión arbitraria individual, lo que define la obra como “artística”. Nótese que, al contrario que en estas dos concepciones, en el planteamiento de Greenberg (y en general en el del formalismo) son propiedades immanentes, inherentes a los objetos las que hacen de ellos objetos “artísticos”; cfr. nuestro apartado. 1.9.2.

<sup>9</sup> Sobre la cuestión del valor artístico y su relación con las normas del medio, cfr. nuestros apdos. 1.3.5., 1.8.3.

<sup>10</sup> CE 4: 86.

<sup>11</sup> CE 4: 92: “the deliberate creating or choosing”; la importancia de la caracterización del artista como aquél que asume el peso de la decisión en el proceso de producción dentro de una práctica artística, no debe pasar desapercibida. Cfr. nuestro apdo. 1.7.2., sobre el medio artístico y el papel del artista en el proceso creativo.

<sup>12</sup> En plena conformidad, recordemos, con el principio formalista de separación de las esferas sensoriales, y con el correlativo principio de separación de las artes.

“transgenérico”, con un estatuto distinto al de sus especificaciones particulares, y al que es constitutiva su fragmentación en una pluralidad de “modos” o “sentidos de ser”; y de modo similar a como, en esa misma tradición, no hay nada que sea simplemente “ser” a secas (ni siquiera el ser, el cual no “es”), sino sólo en uno u otro sentido en particular, como uno u otro modo particular de ser.

Esta observación nos lleva a la cuestión del estatuto ontológico de la “esencia del medio” de las prácticas artísticas. Hay que considerar, no obstante la antedicha presuposición de una donación originaria (histórica) de los diversos “medios” del sistema de las Artes Mayores, que no sería exacto decir que Greenberg afirme explícitamente la existencia de unas normas constitutivas de la esencia que vayan a permanecer y resistir a todo cambio histórico. En efecto, no encontramos ningún enunciado de forma lógica existencial afirmativa, tal como “Existe un núcleo de convenciones verdaderamente esenciales”, o “Existe una esencia del medio de cada arte”; sino sólo fórmulas que expresan la necesidad de hallar dichas instancias<sup>13</sup>, su coincidencia con una hipotética “área de competencia específica” de cada práctica artística. La formulación es más bien hipotética: *si* las artes tienen alguna consistencia propia, *entonces* ha de ser “esencial” en el sentido greenberguiano: exclusiva a cada arte, irreductible, etc. Y sin embargo, la actitud fundamental del discurso de Greenberg es positiva: no parte de una duda, sino de la confianza en que hay tal positividad esencial de los medios, y que éstos tienen una consistencia propia, dada y determinada, que no es una fantasía irreal, ni un engaño, ni el fruto de decisiones arbitrarias, ni es completamente dispar en diversos momentos de la historia de un arte: lo que quizás falta, provisionalmente, es hallarla, precisarla, o aclararla.

Greenberg gustaba de considerarse “kantiano” (aunque, como se irá viendo, no faltan en él rasgos más o menos “hegelianos”); y efectivamente, esta noción del medio artístico algo tiene de kantiano: es como una condición de posibilidad de la manifiesta riqueza experiencial específica de las artes, pero que en ningún momento histórico se nos ha hecho plenamente presente<sup>14</sup>. La crítica kantiana de la razón, dado el *factum* experiencial de que hay conocimiento científico, se remontaba a las “condiciones de posibilidad” que harían inteligible y justificado ese *factum*; y llegaba a estructuras que nunca estarían dadas como contenidos de la experiencia, pero que darían cuenta de la consistencia manifiesta en los contenidos de esta. El método trascendental de Kant<sup>15</sup> parte de la experiencia para remontarse (alejándose de ella) a un plano “trascendental” de sus condiciones de posibilidad, que no pertenece a la experiencia, en el sentido de que nunca se da *como tal* y a secas en la experiencia. Pero no lo hace para negar o contrariar aquella experiencia, sino al contrario, para justificarla ante el tribunal de la razón; no tendría sentido, si no, su tarea. Análogamente, la esencia del medio de las artes es en Greenberg la condición de posibilidad cuya existencia hay que postular, y cuya búsqueda se impone, en orden a explicar y justificar ante el tribunal del racionalismo cientifista moderno la riqueza específica de la experiencia estética y el valor genuino de la práctica artística (éstos sí, hechos experienciales, dados). Pero de antemano, aunque ha de concebirse como dada, esa esencia no está inmediatamente accesible en la experiencia del arte.

<sup>13</sup> Desvelar la consistencia propia del medio artístico es, como sostendrá la teoría greenberguiana de la modernidad artística, una tarea pendiente que el arte moderno asume.

<sup>14</sup> Se puede también pensar que sí se nos presenta en la realidad del arte, aunque recubierta de adherencias inesenciales (recursos espurios, préstamos de otras artes, contenidos culturales, intereses sociales añadidos), y que por tanto es inexacto el parangón con el plano trascendental o con el noumenon kantianos, pues estos no se dan de ningún modo en la experiencia como tales, sino que son sólo inferidos o postulados a partir de aquélla.

<sup>15</sup> Que es una radicalización del procedimiento de “argumentación trascendental” ya introducido por Descartes en las *Meditationes de Prima Philosophia*: partir del hecho como dato innegable, para remontarse a las condiciones sin las cuales sería imposible ese su darse.

El medio de las prácticas artísticas es, pues, en tanto que plexo de normas constitutivas, sólo un conjunto de condiciones de posibilidad de las prácticas artísticas constatables en el plano de lo experiencial. Condiciones de posibilidad que, por serlo de las prácticas y la mismísima riqueza de la experiencia del arte, lo son también (en un segundo momento) de la existencia de calidad artística: son la “garantía” de su nivel de calidad. Bien que sólo como meras condiciones negativas, pues de por sí no garantizan *que, de hecho, haya* calidad, sino sólo que haya “arte”, es decir, artes, y por tanto, que *pueda* haber calidad:

A estas alturas ha quedado establecido, según parece, que la esencia irreductible del arte pictórico consiste en nada más que dos convenciones o normas constitutivas: planitud y delimitación de la planitud; y que la observancia meramente de estas dos normas es suficiente para crear un objeto que puede ser experimentado como un cuadro: de este modo, un lienzo desplegado o clavado existe ya como pintura – aunque no necesariamente como una pintura lograda. [CE 4:131-32]

Sin prácticas artísticas con un ámbito de competencia de sus medios bien definido, no puede llegar a haber arte de calidad, pues no podría ni tan siquiera haber lo que llamamos “arte” (y menos aún, criterios para juzgar su calidad); pero no basta que esté dado el arte para que haya, además, “buen arte”, arte de calidad, o “logrado”. Esto último depende ya de otras cuestiones.

## 1.2. La teoría de la modernidad artística de Greenberg: “modernismo”

El modelo formalista de la modernidad artística, la concepción formalista del arte moderno, es aquello que, siguiendo un uso introducido en la tradición formalista por autores como Roger Fry y Clive Bell en las primeras décadas del siglo XX, se conoce por el nombre de “Modernismo” (*Modernism*). A este respecto, hemos de recordar que no siempre el formalismo en teoría e historia del arte ha conllevado una aceptación sin reservas del arte moderno como parte del legado artístico y cultural occidental, ni una militancia en su defensa; los autores fundacionales del formalismo (Hanslick, Fiedler, Hildebrand, Wölfflin) eran de gusto clasicista, y de actitud conservadora y escéptica hacia el arte moderno; también Bernard Berenson, temprano difusor del formalismo, fue siempre un autor de inclinación conservadora, tras una época en la que estuvo más abierto al arte moderno. El fecundo matrimonio entre las ideas formalistas y la actitud favorable al arte moderno nace, quizás, con autores de la llamada escuela vienesa de historiografía artística como Alois Riegl (si bien, precisamente en el caso de Riegl, habrían bastantes matizaciones que hacer<sup>1</sup>). Y sólo cobra forma de dedicación y apoyo militantes, principalmente, en la recepción de las ideas formalistas en el medio anglosajón y norteamericano, con Fry y Bell. Pero es la formulación teórica, ya tardía, de Clement Greenberg, la que hace fortuna y que, de modo más decisivo, se convierte en referente de todo debate en torno al “modernismo” (sin que sea una excepción a ello el propio Michael Fried).

Sobre la base de su teoría de los medios artísticos, Clement Greenberg propuso en diversos textos, sobre todo en “Sculpture in our times” (1958) y “Modernist Painting” (1960), una concepción teleológica de la pintura y el arte moderno, de aquello en que consiste verdaderamente ser “moderno” en arte, a lo cual Greenberg, siguiendo el uso establecido por los formalistas británicos, llamó “Modernismo”. Lo presentaba como el encauzamiento de toda la actividad artística hacia la determinación de aquello que es “único e irreducible” del arte, y en particular de cada arte: de aquello que sólo el arte puede ofrecer en su experiencia, y de aquello que sólo cada una de las artes puede ofrecer, y no las demás:

La creciente especialización de las artes se debe básicamente no a la prevalencia de la división del trabajo, sino a nuestra creciente fe en y gusto por lo inmediato, lo concreto, lo irreducible. Para corresponder a este gusto (y demostrar su irremplazabilidad), las diversas artes modernistas tratan de confinarse a sí mismas a aquello que hay en ellas de más positivo e inmediato, lo cual consiste en los atributos únicos de sus medios. Se sigue que una obra de arte modernista debe tratar, en principio, de evitar la comunicación con cualquier orden de experiencia que no sea inherente a la naturaleza más literal y esencialmente construida de su medio. [CE 4: 56]<sup>2</sup>

Las artes modernistas, pues, tienden a circunscribir su área de acción a los “efectos” exclusivos a cada una<sup>3</sup>, que en su conjunto constituirían el “área de competencia” que a cada una le es propia. El pasaje clave en “Modernist Painting” reza:

<sup>1</sup> Se atribuye a Riegl una actitud favorable al arte moderno debido a declaraciones suyas con ocasión de ciertas polémicas. Sin embargo, en nuestro apartado 3.8.5. veremos una interpretación bastante documentada de este autor, la de Margaret Olin, según la cual su verdadera actitud hacia el arte moderno habría sido de hostilidad.

<sup>2</sup> El pasaje es del comienzo de “Sculpture in our times”. Nótese la referencia a una cierta concepción de la cultura moderna (referencias a la división del trabajo, a “nuestro gusto por lo inmediato”, etc.), que Greenberg pone como trasfondo, sin llegar a desarrollarla.

<sup>3</sup> CE 4: 86.

Lo que había de ser exhibido no era sólo aquello que era único e irreducible en el arte en general, sino también aquello que era único e irreducible en cada arte en particular. Cada arte tenía que determinar, mediante su propia acción y operaciones, los efectos que le eran exclusivos. Al hacerlo así, sin duda, haría más estrecha su área de competencia, pero al mismo tiempo haría su posesión de ese área tanto más cierta. [CE 4: 86]

Y el logro de ese objetivo estaría vinculado a la tarea de "puesta al descubierto" de la naturaleza propia y exclusiva de cada medio artístico: la naturaleza del medio (su conjunto de convenciones esenciales) determinaría el área de competencia de los efectos artísticos legítimos, propios de cada arte:

Ciertos factores que solíamos creer esenciales con respecto de la producción y experiencia del arte se muestra que no son tales por el hecho de que la pintura modernista ha sido capaz de prescindir de ellos y, empero, continuar ofreciendo la experiencia del arte en toda su esencialidad. [CE 4: 92]

Dos tareas o procesos conceptualmente distintos: delimitación el área de efectos artísticos propios; puesta al descubierto de la naturaleza o convenciones que constituyen el medio (pues parece distinguirse entre lo constitutivo del medio artístico y los efectos artísticos que legítimamente produce). Pero dos procesos no meramente paralelos, sino más bien vinculados entre sí por relación de determinación: al poner al descubierto la esencia del medio, quedan más estrechamente delimitados los recursos y efectos legítimos, propios de cada arte. Pretender producir efectos pictóricos, visuales, por ejemplo, sería ilegítimo para un medio como el musical, cuyas normas constitutivas tienen que ver con la duración del sonido en el tiempo, no con la extensión delimitada de la superficie o su planimetría; y cuando esto último se pone de manifiesto, quedan limitados los efectos legítimos del arte musical a los producidos por la configuración del ámbito de lo sonoro.

Con ello, Greenberg, historicista, presenta la noción de "medio" como algo cuya consistencia o esencialidad cada práctica artística "tendría que mostrar", "exhibir", o "determinar"; por tanto, como algo cuyo hallazgo es una tarea pendiente. Habida cuenta de la riqueza de la experiencia artística (es decir, bajo la premisa, que para Greenberg parece ir de suyo, de que esa experiencia existe, que tiene una cierta consistencia dada, determinada, y que es un valor que debe preservarse), hay que presuponer, como un postulado, la necesidad de la existencia de ese "medio". Mas, aunque se tenga que postular su existencia, para cada actividad artística, la constitución de su medio se presenta como incógnita que asume como tarea a resolver, aunque sin plantear de entrada dudas, desconfianzas o reservas sobre la posibilidad de resolverla con éxito. Asumir esa tarea es lo que define la condición del arte moderno.

### **1.2.1. El procedimiento reductivo**

El planteamiento de la tarea sería "reduccionista": se trata de limitar, no de expandir o de combinar unos medios con otros, ni de descubrir otros medios "nuevos". Planteamiento de "purificación", con raíces en textos fundacionales de la tradición formalista, como éste de Konrad Fiedler, cuando rechaza para el arte las tareas mimética, educativa o expresiva:

Puede parecer muy atrevido rechazar por injustificadas las pretensiones cuyo cumplimiento se le exige a la actividad artística y designar en cambio como cometido del arte algo que tal vez carezca de importancia especial para algunos. Pero si uno se pregunta en razón de qué meta se practica una actividad, habrá que tener en cuenta cuáles son los logros que no pertenecen en exclusiva a esta

actividad y, por el contrario, los que únicamente por ella pueden alcanzarse.<sup>4</sup>

Esta misma idea es la que Greenberg expone en lenguaje de tintes entre neokantianos y cientificistas. El modo operativo del modernismo artístico sería como una serie de sucesivos experimentos de puesta a prueba y eliminación. En cada momento de la evolución artística hay un conjunto de normas que se entienden (o mejor, presuponen) tácitamente como constitutivas de una cierta práctica artística; y el artista modernista toma conciencia de alguna de ellas, la explicita y la pone en cuestión: contrariándola, o disponiendo su obra de algún modo que exagera o tergiversa su papel habitual en ella, o eliminándola de la obra. O simplemente, poniéndola al descubierto: “Al ser exhibidas, su carácter indispensable es puesto a prueba”<sup>5</sup>.

Parece haber al menos dos criterios para considerar espuria una norma o recurso respecto a la esencia de un medio. En primer lugar, el criterio de exclusividad: no puede ser esencial a un medio nada que se muestre como recurso compartido significativamente con otro medio; este criterio es el que más se corresponde con la concepción formalista más tradicional, pre-greenberguiana, de la separación de las artes; sólo que lo que Greenberg puede llegar a considerar “compartido” entre varios medios (luego espurio), es bastante más de lo que autores formalistas anteriores hubieran aceptado que lo es. En segundo lugar, el criterio de descartabilidad pragmática: es prescindible todo aquello de lo que un objeto pueda prescindir y seguir considerándose objeto artístico, de un género artístico determinado, y además, cualitativamente “logrado”.

Esta obra, la obra modernista, que aspira a ser aceptada como obra artística (como obra de la particular práctica artística supuestamente regida por la norma cuestionada) y más aún, a ser aclamada como obra lograda, en la medida, y sólo en esa medida, en que consigue culminar estas aspiraciones (en particular la segunda, de carácter cualitativo, valorativo), habrá refutado la normatividad, la constitutividad del rasgo puesto a prueba; y la habrá refutado irreversiblemente, de una vez por todas y para siempre: retrospectivamente, pues si esa norma o rasgo se muestra ahora prescindible para el medio artístico en cuestión, es que, de hecho, siempre lo había sido en el pasado histórico de su práctica artística, y su posible presencia en ésta y en las obras artísticas que esa práctica produjo, era espuria y prescindible en cualquier período histórico o estilístico de esa práctica artística. Y también prospectivamente: no será posible reinstaurar esa norma o rasgo de modo convincente en obras de ese medio nunca más en el futuro.

Por el contrario, las restantes normas que aún no han sido puestas en cuestión, o que sí lo han sido, pero sin lograr dar lugar con ello a una obra “lograda”, ni cuando menos a un objeto reconocible como producto de la práctica artística en cuestión (ni como obra de arte, pues), habrán quedado confirmadas (pero sólo provisionalmente: hasta la próxima puesta a prueba) en tanto que constitutivas de su medio. Es más: su presencia como principios rectores de ese medio artístico habrá quedado elevada a conciencia y aguzada de un modo ya irreversible para la práctica artística, y con ello habrá determinado y limitado la dirección y curso del desarrollo de ella: “cuanto más estrechamente se definen las normas de una disciplina, menos libertad son capaces de permitir en muchas direcciones”<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Konrad Fiedler, *Escritos sobre arte*, trad. Vicente Romano, ed. Francisca Pérez Carreño, Madrid: Visor, 1991, p. 255. Dicho sea de paso que Fiedler se refiere más a la tarea “general” de las artes que a la depuración de sus “medios”.

<sup>5</sup> CE 4: 89.

<sup>6</sup> *Ibíd.*

Esta última tesis no es sino la reformulación por Greenberg, en términos de su propia teoría del medio, de una tesis de historicismo internista muy propia de la tradición formalista, sólo que en ésta fue formulada en términos de “modos de la visión” y “estilos”. En la “Introducción” a sus *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, el más célebre historiador del arte del formalismo clásico europeo, Heinrich Wölfflin, escribió estas también célebres palabras:

Todo artista se halla con determinadas posibilidades “ópticas”, a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de estos “estratos ópticos” ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística.<sup>7</sup>

y es, evidentemente, este pasaje, y en particular, el enunciado “historicista”: “no todo es posible en todos los tiempos”, la referencia implícita en la siguiente frase de Greenberg en “Complaints of an art critic” (en referencia a lo que Greenberg denomina el “orden fenoménico” de la sucesión de repertorios formales de estilos en la historia estilística del arte): “tiempo y lugar siempre imponen un cierto tipo de orden en la forma de posibilidades negativas”<sup>8</sup>.

Siguiendo el paralelismo entre Greenberg y Kant que sugerimos en nuestro capítulo sobre la noción de “medio”, el proceso crítico de descarte de convenciones inesenciales puede entenderse, en analogía con el “método trascendental” kantiano, como un “remontarse a las condiciones de posibilidad” de esa experiencia propia e irreductible del arte<sup>9</sup>; como una suerte de argumentación trascendental que, sin embargo, procede de modo práctico-poiético, y además, restrictivamente, para intentar responder a la pregunta: ¿cuál sería el mínimo de características necesarias para que un artefacto sea reconocible como obra de arte, de un arte determinado, y además lograda? Y como en Kant, se parte del plano de lo dado en la experiencia para remontarse al plano trascendental de estructuras no experiencialmente dadas (el sustrato de los “medios” artísticos), que justifican a aquél; pero sólo para poder retornar al plano de la experiencia, tras haberla analizado y justificado.

El proceso histórico del Modernismo es, por tanto, un proceso autorreflexivo: una explicitación crítica de los presupuestos y condiciones de las prácticas artísticas, realizada por éstas mismas. Es además un proceso irreversible: una vez puesta en cuestión una norma, si queda refutada en tanto que constitutiva de la esencia de un medio artístico y determinante de la pertenencia de un objeto artístico a dicho medio, tal norma habrá quedado descartada para siempre, y será siempre ya prescindible. Es un proceso empírico: su resultado no es cognoscible a priori. Y finalmente, es también un proceso potencialmente indefinido, aunque quizás (y esta es una cuestión importante) no sea indefinido real, actualmente<sup>10</sup>. Al realizar este proceso, el método de las prácticas artísticas y de los artistas es poiético-productivo: se efectúa en la concepción y producción de obras artísticas singulares, que cuando llegan a tener la altura de

---

<sup>7</sup> “Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich”, Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich: Piper, 1915; 19ª ed., Basilea: Schwabe, 2004, p. 24; trad. cast. *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, trad. José Moreno Villa, Madrid: Espasa Calpe, 1924, reimpr. Madrid: Ed. Óptima, 2002, p. 28 (en adelante, nos referimos a esta obra como “*Grundbegriffe*”; por regla general, empleamos la traducción de Moreno Villa en nuestras citas).

<sup>8</sup> CE 4: 267.

<sup>9</sup> Con la importante salvedad de que su objetivo, a diferencia del método trascendental kantiano, sería llegar efectivamente a hacer que se mostraran, mediante el proceso de depuración de las artes, tales condiciones de posibilidad (las esencialidades del medio) en la mismísima experiencia artística; y no sólo como hipótesis inferidas de ella; aunque no pueda decirse que estén manifiestas de entrada en cualquier experiencia del arte.

<sup>10</sup> La cuestión de cómo entender la indefinida prosecución del proceso crítico, si como posibilidad real o sólo conceptual, es fundamental, ya que en ella se juega la posibilidad de negar la existencia del sustrato de las prácticas artísticas al que Greenberg ha denominado “medio”. Cfr. 1.3.3., más abajo.

obras logradas, alteran el modo presente de entender la práctica artística en cuestión y sus productos, la concepción presente sobre qué normas rijan para éstos. Es en este sentido fuerte en el que puede decirse que se trata de un proceso a posteriori, empírico.

### 1.2.2. Proceso “cognitivo”: el problema de su sujeto

Greenberg sostiene que el proceso de depuración modernista no es intencional por parte de los artistas. Por tanto, no sólo es empírico (en contraposición a un proceso deductivo de despliegue de determinaciones de una esencia nocionalmente dada), sino que es, en un sentido crucial para Greenberg, un proceso inconsciente, que emerge como subproducto de la única finalidad que intencionalmente se propondrían los artistas individuales: la de producir objetos que, siendo obras artísticas, sean además cualitativamente logradas y estén a la altura de los mayores logros artísticos de la tradición artística del pasado.

La actividad del artista puede asumir, en casos límite, la forma de un acto de decisión en que el artista afronte el riesgo de producir un objeto desprovisto de alguna de las condiciones o normas que hasta entonces se consideraban esenciales del medio de la práctica artística en la que su producto aspira a inscribirse; y también el riesgo de poner a prueba la capacidad de dicha obra para ser aceptada como producto de dicha práctica (como obra de arte), y para ser, más aún, una obra “lograda” (*successful*), dotada de calidad artística; y con ello, la posibilidad para esa práctica artística de prescindir de aquella convención que puso a prueba.

Se podría pensar que un artista es “modernista” sólo si conscientemente decide ejercer ese proceso crítico, asumiendo el objetivo de revelar la esencia del medio de su arte como principal finalidad de su quehacer. Pero aquí surge una dificultad: Greenberg niega que pudiera producirse una obra “lograda” si el artista asumiera conscientemente una decisión tal con la finalidad de ubicarse en la estela del proceso histórico de crítica reflexiva de los medios artísticos, si mostrara en su actividad clara conciencia de ese proceso, de su sentido y su finalidad, y de su procedimiento “autocrítico”: “ningún artista fue, ni es ahora, consciente de [la tendencia autocrítica de la pintura moderna], ni podría ningún artista trabajar jamás libremente si tuviera conciencia de ella”<sup>11</sup>. La única finalidad que el artista ha de asumir cuando pone en tensión una norma constitutiva del medio es la de producir una obra de arte lograda; su única motivación para hacerlo ha de ser el de situar su obra a la altura de los logros de la tradición.

Si, por un lado, el proyecto del Modernismo artístico en principio puede considerarse “tarea cognitiva” (dirigida a descubrir la consistencia de los medios artísticos *de facto*, por los resultados que alumbra, y también *de iure*, fundamentalmente cognoscitivo en punto a su constitución propia), por otro lado, en cambio, la actividad artística en el plano de individuos o colectivos concretos no puede nunca ser, según Greenberg, una actividad teórico-cognoscitiva. Si bien sus resultados contribuyen a aquél proyecto, éste no sería propiamente un “proyecto” consciente e intencional de los artistas, sino, de algún modo, “impersonal”, supra-subjetivo. Un problema análogo se había planteado ya en la obra primera, más “formalista”, de Alois Riegl con su noción de una “voluntad de arte”, o de creación artística y formal (*Kunstwollen*), relativamente autónoma respecto de condicionamientos sociales, económicos, e incluso, técnico-materiales: ¿quién era el sujeto de esta voluntad: el artista como individuo, o su colectividad de

---

<sup>11</sup> CE 4: 91.



adscripción?<sup>12</sup> En Greenberg, ello deja planteado, además, el problema de la relación entre la teoría y la práctica del modernismo.

### **1.2.3. Desvelamiento ontológico: el problema de su objeto**

No es cognoscible *a priori*, desde un principio (ni desde la perspectiva de ningún momento histórico dado del Modernismo artístico) como predeterminada la demarcación que en sucesivos momentos del proceso adquirirán las condiciones límite dentro de las cuales el objeto que es producto de una cierta práctica artística puede ser concebido como tal; ni por tanto, el punto de total carencia, o insuficiencia, de normas limitativas a partir del cual dicho producto deja de ser concebible como tal y comienza a verse como un “objeto arbitrario”, como un objeto cualquiera al que nada parece caracterizar como particularmente “artístico”. Como tampoco es *a priori* previsible el eventual punto final de arribada del proceso, cuál será la verdadera naturaleza de la esencia que desvelará para el medio artístico en cuestión. Greenberg no niega la posibilidad de que todas las normas históricamente dadas del medio de un arte dado lleguen a ser descartadas<sup>13</sup>. Por contra, sugiere la potencial infinitud de este proceso crítico<sup>14</sup>; en principio, el número de convenciones que pueden revelarse como prescindibles es indefinido: “El Modernismo ha descubierto que se puede hacer retroceder estos límites [de los medios artísticos] indefinidamente”<sup>15</sup>.

Hay aquí una ambigüedad cuyo alcance se pone de manifiesto. O bien se entiende que la posibilidad de “hacer retroceder los límites indefinidamente” es sólo conceptual, pero no real, y entonces se puede entender que Greenberg no niega con ello la existencia de un núcleo esencial e inmutable de normas del medio, aunque tampoco la afirme explícitamente. Si, en cambio, se entiende que lo que el Modernismo ha descubierto es la posibilidad real de la prosecución indefinida del proceso crítico, y no sólo la posibilidad de concebirlo como indefinido, entonces hay que pensar, consecuentemente, que Greenberg acepta la posibilidad de que ninguna norma de un cierto medio resista la prueba del criticismo (es decir, la tesis del nominalismo artístico: no hay esencialidad de los medios artísticos). Por tanto, en la inicial formulación greenberguiana del modernismo, no llega a haber exactamente una afirmación de la “inmutabilidad” de la esencia del medio<sup>16</sup>, pero tampoco de su positividad, que queda como postulado a confirmar, pero abierto al riesgo de quedar desmentido, aunque sea un riesgo que Greenberg nunca se terminara de tomar en serio, en parte dado el carácter “especulativo” que otorgaba a sus fórmulas teóricas sobre el “medio” y el “proceso autocrítico” del modernismo, y en parte debido a su actitud fundamental de confianza en la realidad de una riqueza irreductible y específica de la experiencia del arte, que para Greenberg parece haber sido un hecho incontrovertible.

Hay un elemento de problematicidad, pues, en el estatuto de la noción de “medio” artístico. El núcleo esencial de normas de los medios artísticos es algo de lo que el Modernismo pone en marcha una búsqueda, y cuya existencia, a lo sumo, ha de ser postulada por el Modernismo como punto de partida: de lo contrario, carecería de sentido emprender su

<sup>12</sup> Sobre Riegl, véase más adelante, nuestros apdos. 1.3.1. y 3.8.5., así como el cap. 1.4.

<sup>13</sup> Del pasaje antes citado se sigue sólo que las normas que estén vigentes en un momento dado ya lo estaban en un principio (que no se añade nada a la esencia del medio); pero no que todas o algunas de aquéllas vayan a permanecer siempre vigentes.

<sup>14</sup> CE 4: 88-9.

<sup>15</sup> CE 4: 89-90. La frase de Greenberg es: “the limits can be pushed back indefinitely”.

<sup>16</sup> Como reconoce Fried, en su “Introduction” a *Art and Objecthood*, AIMAC: 35.

búsqueda; y de fracasar la búsqueda, la existencia del arte como actividad con fueros propios carecería de legitimidad en la sociedad racional moderna. Pero la seriedad del asunto la pondrá de manifiesto la posible interpretación de estas teorías en clave de nominalismo artístico: el Modernismo habría “hallado” la posibilidad de una reducción indefinida del conjunto de normas esenciales que definen un medio artístico, y si esta reducción fuera, en efecto, indefinida, si se prosiguiera hasta no dejar en pié, realmente, “nada”, no habría ninguna esencialidad en lo que llamamos “medios” de las diversas prácticas artísticas, que justificase mantener sus designaciones separadas. Y cabría, por contra, asumir esto como punto de partida, y plantear toda una actividad artística “moderna” con el único objetivo de poner de relieve esa inesencialidad y arbitrariedad; pero este no es el objetivo que se propone el Modernismo, ni su punto de partida.

#### **1.2.4. El postulado de las “dos fases”: reduccionismo y valor artístico**

Respecto a la relación entre el progreso en el proceso purificador modernista y la cuestión de calidad y valor artístico (que en la concepción greenberguiana es central, como objetivo, a la actividad artística, y como objeto de evaluación, para la actividad crítica), para Greenberg, la tendencia de las artes hacia esta depuración de sus verdaderas condiciones límite no conlleva necesariamente el incremento de calidad artística en sus productos (como el propio Greenberg hace explícito<sup>17</sup>); ni tampoco la asegura la mera observancia de las convenciones esenciales de sus medios, es decir, la mera “pureza” de las artes, y del arte<sup>18</sup>, la cual sólo garantiza la autonomía y especificidad del arte como actividad social y la específica constitución artística de sus objetos. El vínculo con la calidad es negativo: se trata de eliminar efectos espurios producidos por recursos espurios; y lo obvio es que un tal efecto espurio no puede producir verdadera calidad artística. Aunque no necesariamente conlleve una mejora de la calidad artística<sup>19</sup>, el Modernismo sí supone “progreso” en el plano del “desarrollo estilístico” (cada verdadera novedad estilístico-formal es una efectiva contribución al proceso crítico de desvelamiento de la esencia), en la depuración técnica y la definición del área y efectos de competencia legítimos. La calidad artística propiamente se juega sólo en las obras particulares; la evolución estilístico-técnico-formal, la depuración del medio, pertenecen al plano histórico-evolutivo general.

Pero aquí, en relación con la cuestión de la calidad, es donde Greenberg incurre en incoherencia. Escasos años después de la publicación de “Modernist Painting”, Greenberg parece haber constatado, por la vía “empírica” de la atención a la producción artística más reciente en su práctica como crítico, que en realidad los artistas que en ese momento le parecían los más prometedores (Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski) ya no estaban ya poniendo a prueba normas ni descartando constituyentes del medio pictórico de modo particularmente radical; aquello de lo que prescindían sus obras (dibujo en el sentido de circunscripción lineal de áreas del espacio pictórico; técnica pictoricista de aplicación del pigmento) había sido ya descartado antes por obras logradas de artistas como Jackson Pollock, o Mondrian. Ni siquiera descartaban el uso de pigmento, elemento que Greenberg ya en “Modernist Painting” parecía

<sup>17</sup> Cfr. CE 4: 91: la “consistencia” (fidelidad a lo que le es propio, exclusivo y constitutivo) alcanzada por el arte al aplicar el “método científico”, dice Greenberg, “no promete nada en punto a la calidad estética”.

<sup>18</sup> CE 4: 86.

<sup>19</sup> Greenberg, en “After Abstract Expressionism” (su otro texto central de esta época), se cuida de mantener separados progreso en la depuración del medio artístico y en la correlativa evolución estilística (progreso cuya realidad es afirmada por su teoría del Modernismo) y avance en calidad estética; cfr. CE 4: 124.

considerar como algo descartable en el plano teórico<sup>20</sup>. A esas alturas de la evolución del arte moderno, parecía haberse descartado todo lo que es posible descartar en pintura sin que ésta deje de reconocerse como tal. De hecho, las cualidades que Greenberg apreciaba en obras de los pintores abstractos más recientes eran más bien del orden de los efectos ilusionistas, de transfiguración de la materialidad del soporte sin ocultarlo, de las sutiles exploraciones coloristas, del diseño y disposición de unos pocos elementos plásticos en la superficie pictórica, de la acertada elección de formato. Ninguna de ellas suponía una verdadera puesta en cuestión de una convención hasta entonces inamovible.

Greenberg proclamará así, en “After Abstract Expressionism” (1962), la llegada a su fin del proceso modernista de búsqueda de la esencia de la pintura: el sustrato irreductible de ésta ha quedado reducido a “dos convenciones constitutivas o normas: planitud y delimitación de la planitud”<sup>21</sup>. Cualquier artefacto que las reúna será reconocible como “pintura”; pero parece difícil pensar que pueda quedar nada si se las suprimiera; tampoco parece fácil producir calidad con sólo ellas dos. Y sin embargo, Greenberg creía que, ante la evidencia empírica de sus obras, ciertos artistas seguían produciendo obra de calidad; pero había muchas cosas, además de las dos condiciones límite mencionadas, de las cuales esas obras no prescindían. Por eso proclama también Greenberg el inicio de un nuevo rumbo de la investigación artística del modernismo, consistente en la búsqueda no ya del sustrato de recursos que hacen a un medio artístico reconocible como tal y que lo constituyen, sino de aquellos recursos que lo hacen portador de calidad artística. Un curso de investigación que parece seguir siendo por procedimiento reductivo, pues de momento Greenberg sostiene que para la calidad se ha demostrado prescindible la capacidad técnica del artista<sup>22</sup>.

Había aún otra razón para esta maniobra de Greenberg, y se relaciona con la apertura de la posibilidad que queda abierta de que todo en el medio artístico sea arbitrario; de ello nos ocuparemos más adelante<sup>23</sup>. Esta inconsistencia de Greenberg, producto de un planteamiento reduccionista, que le ha dejado entre la espada y la pared, será objeto de críticas por parte de Michael Fried.

### **1.2.5. Modernismo, tradición y sociedad moderna**

Un aspecto que conviene tener presente para evitar malentendidos es el carácter históricamente continuista con el que Greenberg concibe la relación entre modernidad artística y tradición:

El modernismo nunca ha significado, y no significa ahora, nada parecido a una ruptura con el pasado. Puede que signifique un relevo, un desentrañamiento [*devolution, unraveling*] de la tradición, pero significa también su evolución ulterior. El arte modernista continúa el pasado sin salto ni ruptura, y cuando quiera que termine, nunca dejara de ser inteligible en términos del pasado. [CE 4: 92]

<sup>20</sup> Cfr. CE 4: 87; el color (probablemente Greenberg se refiere aquí al propio pigmento, y no sólo a éste en cuanto que coloreado) es prescindible, bajo el sorprendente argumento greenberguiano de que es una norma “compartida con el teatro”, y por tanto, no es “pura”. Y por la misma razón, sería prescindible también la figura de contorno del lienzo, a la que Michael Fried, en cambio, daría una enorme importancia.

<sup>21</sup> Cfr. CE 4: 131-132.

<sup>22</sup> Cfr. nuestro apdo. 1.7.1.

<sup>23</sup> Cfr. Nuestro cap. 1.3., “Paradojas de la teoría de la modernidad y el medio artístico”.

y lo mismo puede decirse de la relación entre tradición y arte abstracto<sup>24</sup>. El objetivo de la crítica reflexiva de los medios artísticos en la modernidad no es socavar, sino al contrario, reforzar y confirmar lo que ya estaría presente en las prácticas artísticas desde el comienzo. Y Greenberg critica la actitud periodística y milenarista<sup>25</sup> de quienes sostienen lo contrario. Para Greenberg, como también para Michael Fried (y frente al rupturismo de la actitud de vanguardia), "el arte es impensable sin la continuidad": "arte" significa, ante todo, tradición.

En su segunda entapa más "formalista", Greenberg señala la crisis del papel desempeñado en la sociedad moderna por ciertos aspectos de la cultura tradicional, el arte entre ellos. Al hacerlo, Greenberg no se plantea la idea de la sociedad moderna, por ejemplo, en los términos dramáticos de una crisis de las formas de vida tradicionales como fundamento de autenticidad de la cultura. La sociedad moderna es para Greenberg un proceso de racionalización, y la cultura moderna, una búsqueda de lo concreto e inmediato, contra los cuales él no tiene nada que objetar. Y la crisis que señala, tiene para él su expresión histórica a comienzos del siglo XIX, en el Romanticismo, la confusión de lo literario con lo pictórico, en los intentos de instrumentalización moralista del arte, y los devaneos religiosos de ciertos artistas.

La tácita "teoría de la sociedad moderna" (y del papel del arte en ella) de Greenberg no son, finalmente, sino unas observaciones dispersas (que emergen ocasionalmente), dirigidas a justificar la aspiración del teórico del arte a fundar un estatuto fuerte de autonomía para el arte, y a hacerlo en los términos propios del formalismo: separación de la actividad artística de otras esferas sociales; separación de las distintas artes entre sí: separación primero, de la pintura respecto de la literatura (en "Toward a newer Laocoon") y luego, al concebir la pintura purovisualmente (en términos de "opticidad"), su separación también de la escultura, material y táctil. Una dimensión "filosófica", o antropológica de esta separación asoma apenas, por ejemplo, en "The case for abstract art", donde el arte plástico autónomo y purovisual se presenta como una escuela, entre spinozista y "oriental", que enseñaría al hombre occidental moderno a mirar las cosas en la contemplación distanciada, más allá del sistema de finalidades de los intereses de sus propios quehaceres ordinarios, que las ve como "objetos" tangibles y utilizables, en lugar de verlas como mundo de apariencias sensibles. Y si existe, a consecuencia de ello, un abismo entre arte y sociedad, no sería ello síntoma, por ejemplo, de que un arte enfermo de inautenticidad y falta de anclaje en el mundo debiera ser sanado, sino más bien, y por contra, de que el arte podría contribuir mucho a la salud de una sociedad moderna enferma de instrumentalización<sup>26</sup>.

En su primera época, desde luego, Greenberg (en aquel entonces marxista trotskiano) ofreció una visión más apocalíptica y de actitud más crítica hacia la moderna sociedad y cultura burguesas, como "crisis" del legado cultural tradicional premoderno; una visión cuya exposición clave es "Avant Garde and Kitsch", de 1939 (y en menor medida, también "Toward a newer Laocoon", de esa misma época)<sup>27</sup>. Habló entonces, ciertamente, de "alienación" para describir las difíciles relaciones entre sociedad burguesa y arte moderno.

<sup>24</sup> Cfr. CE 4: 82, 83, y nuestro 1.5.3.

<sup>25</sup> CE 4: 93; también en "How criticism earns its bad name" (CE 4: 135-44), un ataque a los "críticos de arte periodísticos".

<sup>26</sup> El texto clave es, a este respecto, "The Case for Abstract Art", CE 4: 75-84.

<sup>27</sup> Para un desarrollo propiamente marxista, propuesto por el historiador social del arte T. J. Clark, de estas ideas greenberguianas, y su crítica también desde perspectiva marxista, cfr. 3.12.3., sobre el problema de la historia social del arte, y sobre el debate de Clark con Fried respecto de la historia social y de la adecuación del modelo greenberguiano de modernidad artística.

Pues son la sociedad (la sociedad burguesa, en este caso) y sus modos de vida, los que están alienados de su propio producto cultural genuino, que es el arte moderno:

El capitalismo en declive encuentra que cualquier cosa de calidad que sea capaz todavía de producir se convierte casi invariablemente en una amenaza para su propia existencia. Los avances en la cultura, no menos que los avances en la ciencia, corroen la propia sociedad bajo cuya égida fueron hechos posibles. [CE 1: 22]<sup>28</sup>

Un problema radicado, pues, en la insuficiencia de una clase social dirigente en su misión de preservar la mejor parte del legado del antiguo mundo desaparecido: no los “antiguos modos de vida”, o una inserción supuestamente más auténtica del hombre en su mundo, sino la alta cultura y los valores éticos de la aristocracia extinguida; un problema derivado, pues, de las consecuencias que esa insuficiencia de la burguesía tiene para el papel de la cultura en la sociedad en su conjunto, y para las relaciones con la cultura de las demás clases sociales. Greenberg habla para denunciar una modernización insuficiente: nada que una modernización más radical no pudiera resolver (lo malo de la sociedad burguesa moderna, para el Greenberg marxista, no es que sea moderna, sino que es burguesa). Pero Greenberg no entona un lamento romántico por la pérdida de una supuesta relación auténtica con la realidad, que hubiera sido característica de las formas de vida tradicionales, ni habla para denunciar la expresión de esa pérdida en un arte moderno en crisis y contaminado de inautenticidad; sino para criticar a la clase dirigente de la sociedad moderna por no haber estado a la altura de su misión histórica en el nuevo mundo moderno, y de no haber sabido entender que donde se preserva la mejor parte del mundo premoderno desaparecido (la única parte buena) es justamente en el arte moderno, sustituyendo, en cambio, éste arte, que es el verdadero, por el *kitsch*, un sucedáneo que no llega a su altura; lo que preocupa a Greenberg es esa pérdida de calidad en la producción cultural general. Y finalmente, Greenberg termina diciendo que, si la sociedad burguesa no es capaz de habérselas con el arte moderno, que representa cuanto ella misma pueda producir de valioso, entonces, tanto peor, no para el arte moderno, sino para la sociedad burguesa.

En Greenberg, por tanto, y después de todo, esa crisis de la sociedad moderna, que lo era de la funcionalidad social del arte, cobraba finalmente un sentido positivo para el arte. En el primer Greenberg, “marxista”, daba la razón a la fuerza crítica y transformadora de la vanguardia artística frente a la alienación de la sociedad y cultura burguesas que, habiéndola producido, no la reconocían; en el Greenberg de los años 60, “formalista”, permitía al arte, al cabo, restituir su justificación en el plexo de la vida humana moderna en calidad de algo, un valor, que sólo al arte le es intrínseco y exclusivo: la experiencia pura de lo sensible, desinteresada y no instrumentalizada por ulteriores finalidades espurias; y ello, con la ganancia de un plus de pureza y autonomía del arte respecto a sus servidumbres, religiosas o áulicas, de épocas pasadas, y respecto a su vieja función de representar intereses y significados de una relación mundana del hombre con la realidad. El artista moderno podía proseguir el flujo de la tradición sin pérdidas irremediabiles, sin atravesar dolorosas experiencias de crisis, recuperándola toda en su núcleo más puro y su verdadero sentido inmanente.

---

<sup>28</sup> El pasaje procede de “Avant Garde and Kitsch”.

### 1.3. Paradojas de las teorías de la modernidad y el medio artísticos: literalismo, nominalismo

Existe una ambigüedad de consecuencias fatales en el seno de la teoría del arte como “medio” de Greenberg. Es una ambigüedad que estaba latente en la tradición de teoría formalista precedente, y que Greenberg hereda de ella, pero que, en los términos particulares en que Greenberg formula su teoría de los medios artísticos, se pone en una tensión que lleva al estallido de diversas paradojas teóricas.

Seguidamente, trataremos de resumir las citadas paradojas, en tanto que presentes en la tradición formalista anterior a Greenberg como una tensión teórica interna entre ciertas simpatías teóricas positivistas y materialistas, y la defensa fenomenista de la “pura visualidad” que constituye el modo como se inaugura el formalismo en artes plásticas. Ello nos permitirá a continuación, ver el modo como estas tensiones son heredadas e incorporadas en la teoría greenberguiana de los medios artísticos, y se desarrollan en la teoría del arte de Greenberg en forma de paradojas que conciernen a las nociones de “literalidad” e “ilusión”. Finalmente, veremos como Greenberg intenta rechazar algunas consecuencias de esas paradojas para la práctica artística en su polémica contra las *Novelty Arts* de la década de 1960.

#### 1.3.1. Formalismo, materialismo y purovisualismo: los principios de separación de las artes y de las esferas sensoriales y las raíces del problema

El formalismo clásico europeo quiso defender la especificidad del arte frente a las intrusiones o los reduccionismos de la filosofía especulativa y los planteamientos moralistas o utilitarios; y al hacerlo, pensó que era necesario comprometerse también con la defensa de la especificidad de las diversas artes: ambos compromisos serían inseparables, pues sólo parecía posible sostener que el arte tenía una experiencia única y valiosa, que sólo él podía ofrecer, si se sostenía también que cada una de las artes poseía algo exclusivo de ella, algo único de cada arte, algo que nada más, incluyendo las demás artes, pudiera ofrecer. El formalismo asumió por esa razón un principio de separación de las diversas artes, y ensayo dos modos de fundamentar esa especificidad de las artes, modos que no son totalmente compatibles.

El primero de dichos modos o estrategias de fundamentación atendía al carácter básicamente sensorial de la experiencia artística: en general, lo sensible por sí mismo sería la verdadera sustancia de la experiencia artística, como tal y sin necesidad de otra cosa (en particular, sin necesidad de lo conceptual, lo moral o la Idea). Esta primera estrategia, llamémosla “estética”, se basaba en la noción de una multiplicidad de “esferas sensoriales” independientes (tomada de los recientes avances en fisiología y psicología de la percepción de la segunda mitad del siglo XIX, época de las primeras formulaciones formalistas), así como en la idea de una diversidad de las esferas o ámbitos de sensorialidad a los que las diversas artes se dirigirían: con diversas estructuras y legalidades específicas, los materiales sensibles de estos diversos ámbitos serán la sustancia misma de la experiencia de las diversas artes, pero cada arte se dirigiría exclusivamente, operaría específicamente, con uno de esos ámbitos y no con los restantes<sup>1</sup>. Según ello, para cada arte, la definición en términos de una esfera sensorial tiene

<sup>1</sup> Cfr., sendas afirmaciones de este principio de separación en el formalismo fundacional. Por ejemplo, en Eduard

lugar por la efectiva exclusión de toda otra forma de sensorialidad, conforme a una lógica de exclusión típicamente formalista.

Este criterio, que según la interpretación habitual del formalismo habrían asumido mayoritariamente los autores formalistas como presupuesto tácito, había sido anticipado por el dramaturgo, filósofo y teórico alemán del siglo XVIII Gotthold Ephraim Lessing, en su célebre escrito de 1766, *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*<sup>2</sup>, donde lo había formulado de una forma un tanto distinta, como una distinción entre “artes del espacio” y “artes del tiempo”. Dentro de un debate con Winckelmann sobre los recursos expresivos y los objetos de imitación legítimos en artes plásticas y literarias, Lessing optó por entender dichos recursos en términos de signos, que pueden ser de distinto tipo: signos sucesivos, que se despliegan sucesivamente a lo largo del tiempo (artes literarias), en principio para ser escuchados (pero también para ser “vistos”, es decir, leídos), y signos simultáneos, que se despliegan simultáneamente en el espacio (artes plásticas), en principio para ser vistos. Ello, entre otras cosas, hacía a la pintura más apta para la descripción que para la narración, y a las letras lo contrario. Aunque la posición de Lessing no es propiamente formalista, ni usa exactamente la noción de “esfera sensorial” que emplea el formalismo, su planteamiento anticipa y constituye un referente para muchos teóricos formalistas bastante posteriores (así como para muchas aplicaciones contemporáneas de la semiótica al estudio de las artes).

Lessing tenía por horizonte la representación de los cuerpos y de las acciones; pero los autores formalistas desarrollaron su argumento, remitiéndolo a todos los aspectos de la experiencia de la obra plástica, y no sólo a sus objetos de representación. La consecuencia fue una tendencia al rechazo de toda consideración de aspectos temporales o procesuales con respecto a la pintura y la escultura, ya que en un arte de formas en el espacio ello sería irrelevante. Por supuesto, la temporalidad no es “esfera sensorial” alguna, propiamente dicha. Pero sí parece fenomenológicamente más vinculada a ciertas esferas sensoriales (la sonora) que a otras. Y además, los autores formalistas, quizás creyendo basarse en Kant, hacían un análisis de la esfera sensible visual según el cual ésta se copertenece con la forma sensible del espacio, pero no con la del tiempo, que le sería enteramente ajena (un análisis cuya “kantianidad” es quizás disputable). En tales términos kantianizantes, toda multiplicidad sensible de una experiencia estética que pueda darse con legitimidad para un arte “visual” será espacial, pero no podrá, de ningún modo, ser temporal.

De este modo, en el formalismo fue tradicional insistir en la distinción entre artes del espacio y artes del tiempo. Las artes plásticas se caracterizarían como artes no-temporales porque todos los efectos de modificación de la duración temporal son en ella accidentales a la estructura formal de la obra: son accidentes que acontecen a la obra en tanto que nunca deja de ser objeto material y, por tanto, comparte con el resto de objetos materiales muchas cosas que no la caracterizan como obra de arte, como tener una existencia física que “dura” en el tiempo, y que puede ser alterada causalmente por la acción de su entorno variable. Cuáles sean, de entre el conjunto total de propiedades de un objeto artístico, las que propiamente lo caracterizan como obra de arte y cuáles no, tiene un margen de variación, la cual depende de los rasgos y recursos del medio artístico al que el objeto en cuestión se adscriba: para una obra de arte musical, el tiempo y la variación en el tiempo es

---

Hanslick, *Vom musikalisch Sönen* (1854), reimpr. Wiesbaden: Breikopf & Hartel, 1966, pp. 20-21; Konrad Fiedler, *Escritos sobre arte*, pp. 202-204, 211.

<sup>2</sup> Hemos trabajado con la trad. cast.: *Laocoonte*, intr. y trad. Eustaquio Barjau, Madrid: Tecnos, 1990. Cfr. especialmente las secciones XIV-XVIII, pp. 106-127 de la citada trad.

absolutamente relevante a su ser como arte; para una obra de arte pictórico, no lo es, y en uno y otro caso ello tiene que ver con la constitución de la esfera sensorial a la que se dirigen sus medios. Por ejemplo, es completamente irrelevante (desde la perspectiva formalista) para un cuadro de Malevich, el que, con el tiempo, su superficie en gran parte blanca y monócroma se haya terminado craquelando y agrisando; no será formalista hablar del craquelado gradual o de su resultado momentáneo como propiedades características de dichas obras, y deben de ser considerados fenómenos “naturales”, que acontecen a una pintura, objeto artístico, sólo en tanto que es un objeto físico como cualquier otro, pero que son ajenos a los recursos ofrecidos por el medio pictórico y propios de él.

En realidad, habría que introducir bastantes matices sobre el alcance de este criterio en la tradición formalista, ya que cierta noción de temporalidad y secuencialidad va a quedar incorporada en el sistema de categorías de análisis formal desde el comienzo: la oposición táctil/óptico, en torno a la cual se estructura dicho sistema, implica una contraposición entre modos de temporalidad, o entre la simultaneidad de lo “óptico” y la sucesividad de lo “táctil”. La temporalidad en cuanto que duración o sucesión penetra en el pensamiento categorial formalista a través de la noción de lo táctil, que a partir de las hipótesis de Adolf Hildebrand sobre el proceso psicofisiológico de la percepción estereoscópica y de volumen y profundidad, queda descrita en términos de combinación de múltiples perspectivas parciales, cercanas, y desde ángulos diversos, sobre facetas distintas del mismo objeto, que el sujeto visual iría captando sucesivamente (bien que el intervalo de diferencia en el tiempo entre unas y otras pueda ser mínimo). Este aspecto de lo táctil no hace sino profundizarse en Alois Riegl, que asocia al carácter visualmente (o plásticamente) “primitivo” de la representación táctil toda una hipótesis sobre una psicología colectiva “primitiva” de los pueblos pre-clásicos, entre cuyos ingredientes se encuentra la sensación de permanencia, solidez e inmutabilidad de los cuerpos, así como el *horror vacui*, etc. El mencionado principio de exclusión del tiempo se ha de entender, en vista de ello, en términos de la idea, propuesta también por Hildebrand, de que la tarea del artista es realizar una representación unificada capaz de ofrecer tantos aspectos de dichas visiones sucesivas como sea necesario para la perspicuidad, pero combinados en una única imagen coherente y destinada a ser captada de un golpe de vista<sup>3</sup>.

Nació, pues, este principio para ser rápidamente traicionado y debilitado; y tan pronto se promulgó, se le introdujeron matizaciones: en realidad, a una misma esfera sensorial, la de la visión, se le asignó más de un arte. Se trataba de tres de las artes incluidas en el sistema tradicional de las Bellas Artes heredado de las elaboraciones teóricas del siglo XVI al XVIII: la pintura, la escultura, e incluso, la arquitectura. Los formalistas tendieron a considerarlas todas como “artes visuales” (pues aunque en sus experiencias respectivas pudieran darse asociados otros elementos, como los cinéticos o los táctiles, la vía de acceso y los elementos principales eran visuales). Ello responde a la tendencia, generalizada entre los teóricos formalistas de las artes plásticas, a conceder un estatuto privilegiado a la esfera sensorial de la vista, incluso sobre la auditiva; y responde también a que, inversamente, se tendió a subordinar otras esferas sensibles, casi no reconocidas como tales, por considerárselas incapaces de determinar por sí solas un ámbito artístico correspondiente y exclusivo de ellas.

No es que los primeros formalistas otorgaran un estatus supeditado a estas otras esferas por consideraciones que estuvieran directamente ligadas a la incompatibilidad con la “distancia” y el “desinterés” de la experiencia contemplativa en la tradición de Estética idealista

<sup>3</sup> Sobre el sistema de categorías formalistas de la visión, sus bases teóricas, su desarrollo en Greenberg, y las dificultades a que ello da lugar, cfr. nuestro cap. 1.4.



alemana (pues, como veremos a continuación, algunos mantuvieron ciertas reservas hacia las nociones relativas a la contemplación estética de lo bello, al considerarla demasiado especulativa, e inadecuada para una específica reflexión sobre el arte). Lo hicieron por no creerlas adecuadas a la objetivación de sus contenidos de experiencia y materiales sensibles “puros” en obras artísticas objetivamente independientes; si bien hay que decir que algunos de estos argumentos podrían también servir para negar que dichas esferas sensoriales son aptas para una contemplación estética desinteresada de lo bello, en el sentido de la Estética tradicional<sup>4</sup>. Tal fue el caso del tacto (subordinado al carácter de “asociaciones” a lo visual en la experiencia de las artes “visuales”), con argumentos que señalaban el carácter proximal y de contacto a la fuente de estímulo sensible, o la necesidad de un recorrido del objeto fuente de los estímulos y del material sensorial a lo largo de sucesivos momentos de tiempo, y de una posterior síntesis de los materiales de varios momentos<sup>5</sup>. La “esfera” de lo táctil quedará reducida a jugar el papel de un “otro” contrapuesto a la esfera de lo visual, y en relación asimétrica de subordinación con ésta. Y sólo se manifestará mediatamente, a través de la esfera de lo visual y en tanto que referida en ésta por asociación, bajo la forma de lo “visual con asociaciones táctiles”, como contrapuesto a la “pura visualidad” (como se verá, Greenberg no fue ninguna excepción a ello). Por no hablar, por ejemplo, del olfato o el gusto (sobre los que apenas llegó a desarrollarse discusión teórica alguna, pues ninguna de las Bellas Artes parecía dirigirse a ellos, siquiera por accidente o por vía indirecta como era el caso del tacto).

Pero al mismo tiempo, la atención formalista a la especificidad del arte era una toma de posición polémica frente a la estética filosófica tradicional, que consideraba el arte dentro del ámbito más general de lo “estético” (que podría incluir la experiencia de lo bello en la naturaleza o en el ser humano, o incluso en la moralidad personal, por ejemplo). Los formalistas quisieron distinguir el arte del ámbito genérico de lo estético, y en este sentido lo distintivo del arte es su carácter poiético, de actividad de producción intencional y técnicamente regimentada de objetos materiales. De aquí la segunda estrategia formalista, llamémosla “poiética”, para distinguir las artes: la especificidad diferencial de las artes se manifestaba en este segundo sentido como una diversidad de procesos técnicos y creativos, de soportes y recursos materiales; y como tal la reconocieron los formalistas. Ahora bien; conceptual y fácticamente, la especificidad poiética de técnicas y procesos de las artes era diferente de la especificidad de las esferas sensoriales a las que, supuestamente, cada una de las artes se dirigía. Se planteaba una necesidad de mediar entre estos dos aspectos, el sensorial, experiencial y fenoménico, y el técnico-material. Esta mediación sería lógica: cada arte se dirigía a producir resultados en una determinada esfera sensorial, y los soportes, recursos técnicos y procesos creativos que empleaba no podían ser sino aquellos conformes a esa esfera material, capaces para configurar sus materiales sensibles contando con la peculiar estructura y leyes de esa esfera, y adecuados para producir resultados o efectos propios de ella.

Era importante entender adecuadamente esa mediación, por cierto. No se trataba, por ejemplo, de que el aspecto técnico-productivo concerniera específicamente al lado del artista y la producción y el sensorial sólo al del espectador y la recepción, pues el propio artista productor trabaja con los materiales, técnica y soporte de su arte, pero no en menor medida que

<sup>4</sup> Este segundo tipo de consideraciones pasa a un primer plano, en cambio, en el formalismo tardío de Greenberg; cfr. nuestro apartado 1.9.3.

<sup>5</sup> Cfr. por ejemplo, Fiedler, op. cit., pp. 220-225, para el primer tipo de argumentos; para los otros dos, cfr. Adolf Hildebrand, *El problema de la forma en la obra de arte* de 1893 (aunque se publicaron reediciones con correcciones en 1901, y con un apéndice en 1910), trad. María Isabel Peña Aguado, ed. Francisca Pérez Carreño, Madrid: Visor, 1988, esp, pp. 27-30: la obra plástica podría integrar las percepciones de tacto y movimiento, pero sólo indirectamente, y a condición de unificarlas en una imagen plana y lejana, sin movimiento, etc.

con la esfera sensorial propia de éste y los “materiales sensoriales” que le corresponden; “materiales” que no pertenecen exactamente al mismo ámbito material de los soportes, procesos y recursos técnicos, sino al ámbito de lo fenoménico y perceptible, pero sobre los que también hay ya una elaboración artística.

Esta misma cuestión de la mediación entre sensorialidad y técnica llevó a algunos formalistas a una polémica contra lo que en la época se llamó "materialismo" artístico: la tesis del determinismo técnico-material de las formas artísticas, según la cual éstas se derivan directamente de las condiciones impuestas por materiales y soportes (de las configuraciones limitadas que éstos pueden admitir), y su proceso de transformación y evolución se debe al intento de traslación de los repertorios formales propios de una técnica y soporte a técnicas y soportes distintos, que exige una adaptación a éstos, y que está determinado por condiciones materiales (económicas, sociales, culturales, geográficas)<sup>6</sup>. En general la posición de los formalistas frente a estas tesis fue de oposición (aunque sin que desdeñaran totalmente las ideas de estos “materialistas” decimonónicos, pues tenían demasiado respeto por el aspecto técnico-poiético del arte para hacerlo), afirmando por contra un cierto ámbito de libertad inventiva del artista para concebir formas sin atenerse a trabas materiales, y una cierta plasticidad de las técnicas y materiales para acoger y realizar las concepciones formales del artista. La técnica y los materiales serían el instrumento y condición de posibilidad (por otra parte constitutivo, imprescindible, ineliminable y no mero obstáculo ni mal necesario) de realización de la forma, también impondrían condiciones o limitaciones, además de estímulos, a ésta, pero no la dictarían. La forma artística surgiría sólo de la interacción de la capacidad ideadora del artista ejercitada sobre material sensorial con las posibilidades y exigencias de su realización material radicadas en las técnicas artísticas.

Condiciones de la esfera sensorial por un lado; condiciones de los recursos y soportes técnicos por otro: ¿cuál sería su relación? ¿Y de qué lado estaría lo “formal”? ¿Cómo se vinculaban ambos aspectos en el proceso creativo del artista? Se planteaban, pese a todo, problemas para hilar conjuntamente dos líneas de discurso que pertenecían ambas con igual originariedad al formalismo. Esta problemática no se planteaba con tanta fuerza al formalismo con respecto a algunas artes en particular (por ejemplo, en la música, donde los materiales, el soporte y el proceso tienen un carácter un tanto inmaterial y parecen ser de una misma naturaleza con la esfera sensorial y su estructura). Pero cuando el formalismo se intenta establecer como teoría de las artes plásticas, emergía con especial urgencia, pues aquí el aspecto de lo técnico y el soporte toma rasgos muy ostensiblemente “materiales”, y es más difícil ver su relación con el aspecto “fenoménico”.

La dificultad afectó críticamente al propio principio de división de las artes con el cual el formalismo se comprometía. Pues el formalismo contaba tácitamente con la división de prácticas artísticas tradicionalmente establecida en las artes europeas a partir del Renacimiento y consolidada en el siglo XVIII con el “Sistema de las Bellas Artes”. Y la pretensión de justificar esta división heredada, junto al compromiso contraído por el formalismo con los dos aspectos ya señalados como constitutivos del arte en su especificidad (la dimensión sensible, el aspecto técnico-poiético), llevó a los formalistas a tener que recurrir a dos argumentos de justificación (el basado en la especificidad de la esfera sensorial de orientación del arte en

---

<sup>6</sup> Lugares clásicos de este debate son dos textos de Alois Riegl: la “Introducción” a sus *Stilfragen*, de 1893 (trad. cast.: *Cuestiones de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, 1980, pp. 1-8), y la “Introducción” a su libro sobre el arte tardorromano de 1901 (nueva reimpr.: *Spätromische Kunstindustrie*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000; cfr. pp. 1-22, esp. pp. 6-10). Cfr. también la posición similar de Fiedler en op. cit., p. 88.

cuestión, y el del carácter de su soporte físico y las correspondientes técnicas y procesos), no siempre coherentes entre sí. Ambos resultaban ser insuficientes, cada uno por su lado, para justificar completamente la división de las artes conforme al Sistema de las Bellas Artes tradicional. Pero combinados, proponían criterios que no eran totalmente compatibles.

Son paradigmáticos a este respecto dos casos: el de la escultura y el de la literatura. En el caso de la literatura, el fracaso es flagrante, pues incluso aunque pudiera aceptarse que el “material” de este arte es “lenguaje”, en el mismo sentido en que lo son sonido y tiempo para la música o pigmentos y superficie plana para la pintura, es difícil precisar a qué esfera sensorial en particular se dirigirían sus productos. Así que su estatuto como modalidad artística siguió siendo siempre problemático para el formalismo, además de ser blanco de todas las sospechas de interferencia e infiltración ilegítima en las restantes artes, ya que, junto con la música, pero por encima de ésta y probablemente dominándola, había sido el medio artístico de expresión del Romanticismo por excelencia..

Al respecto de la escultura, el criterio basado en esferas sensoriales no era eficaz para dar cuenta de su diferencia con la pintura, otro arte igualmente “plástico”. En la escultura, por un lado, la totalidad del volumen material es el soporte y también lo que se articula como forma, y a ello correspondería la esfera sensible del tacto; pero ninguno de los formalistas fundacionales (por razones diversas) admitió que pudiera hablarse del tacto como una esfera sensorial de consistencia suficiente para considerarla plena, y por otro lado, el canal principal de la experiencia de la escultura no deja de ser el visual. Pero además, la rudimentaria teoría formalista de la percepción entendía la experiencia “pura” de lo visual como carente de volumen, y la experiencia del volumen como una ilusión óptica, apareciendo la percepción de la tridimensionalidad como un producto algo espurio, derivado de la combinación de la interpretación de materiales visuales presentes con asociaciones del sentido del tacto y del recuerdo de experiencias motoras y visuales del pasado.

En consecuencia, el criterio basado en la esfera sensorial de acceso no era satisfactorio para afirmar la especificidad: a las dos artes “plásticas” (pintura y escultura) les correspondería igualmente la esfera de lo visual (la candidatura de la táctil para la escultura quedaba fuera de consideración). Por otro lado, un criterio basado en la índole material del soporte tampoco satisfacía: si a la escultura le habría correspondido el soporte tridimensional y el volumen, a la pintura se le asignaría el soporte plano y la superficie, pero parece intuitivo que ni es únicamente el volumen lo relevante en una escultura (cuya tridimensionalidad, además, no la distingue por sí sola de otros tipos de objetos no artísticos), ni basta con referirse al soporte plano para dar cuenta de lo que es relevante en pintura. Hay un componente de la experiencia sensorial de la escultura y pintura que no se agota en sus aspectos materiales, ni es reducible simplemente al hecho de que sus soportes tradicionalmente sean un bloque tridimensional, en un caso, y una superficie plana, en otro. Ese componente fue señalado de diversas maneras por los autores formalistas; en Greenberg, notoriamente, quedó designado bajo el término “ilusión”.

Un criterio, pues, logra dar cuenta en parte de lo relevante en ambas prácticas artísticas, pero no del todo, y además no refleja su especificidad y diferencias mutuas; el otro da cuenta de esta diferencia, pero es incapaz de dar cuenta de lo artísticamente relevante en cada una, porque esto es en parte común, y en parte, de algún modo, diferente. Habiendo designado lo visual, u “óptico”, como esfera propia de la pintura, el formalismo trataría de dar cuenta de este hecho con la noción de lo “táctil” o “háptico” (para designar las “asociaciones táctiles” implicadas en la experiencia, también visual, de la escultura, y de la propia pintura), y aplicando ambas nociones, “óptico” y “táctil”, como un par de conceptos polares pertinentes tanto para la pintura

como a la escultura en cuanto que artes igualmente “visuales”. El problema quedó desplazado a otro plano, el de las “categorías o modalidades de la visión”<sup>7</sup>.

Pero el problema nunca quedó resuelto; y así, desde el origen del formalismo, las inclinaciones entre sus representantes en teoría de las artes plásticas se dirigieron más bien hacia la pintura con preferencia sobre la escultura (incluso aunque uno de los mismísimos teóricos fundacionales, Adolf Hildebrand, fuera escultor, es en la propia obra de éste donde se presenta una concepción pictoricista de la escultura<sup>8</sup>). El estatuto de la escultura como arte que es visual, pero al propio tiempo tridimensional (un arte del volumen, pero en cuanto que experimentado primeramente mediante la visión, y no directamente por el tacto), fue problemático para la tradición formalista en teoría de las artes plásticas, hasta el final.

### 1.3.2. “Literalidad” e “ilusión”

En el contexto de esta problemática entran en juego dos conceptos, “literalidad” y “ilusión”, que son cruciales en la variante greenberguiana y modernista del formalismo, y muy peculiares de la misma, aunque con precedentes, dentro de la tradición formalista, en Roger Fry, también teórico y crítico militante del modernismo artístico<sup>9</sup>. No es fácil precisar el par greenberguiano de nociones opuestas, “ilusión”/“literalidad” (la primera de las cuales tampoco es fácil de entender con relación a artes que de por sí, en su práctica y productos habituales, carecen de carácter representacional<sup>10</sup>). El problema crucial viene dado por el hecho de que tanto los principios constitutivos del ámbito del arte (ámbito que se caracterizó como el de la “experiencia artística”, y ésta, conforme al formalismo, como una experiencia “sensible”), como la noción de un “área de competencia” específica de cada práctica artística peculiar (que el giro purovisualista posterior del discurso de Greenberg da pie a pensar que es un determinado tipo específico de experiencia; en el caso de las artes visuales, la “experiencia visual”) están en una relación problemática con la de una específica “naturaleza del medio” de cada práctica artística concreta.

<sup>7</sup> Sobre las cuales, cfr. nuestro cap. 1.4.

<sup>8</sup> Cfr. Adolf Hildebrand, *El problema de la forma*, cap. 5, “La percepción del relieve”, pp. 65-77.

<sup>9</sup> Fry sostenía que existían en el artista y su actividad dos vertientes en tensión: por un lado, la “visionaria”, el artista como genio visionario e ideador que aspira a comunicar su visión personal, cargada de emociones y de significado; por otro lado, la “realizativa”: el artista como artesano de talento, que aspira a realizar obras de arte, objetos materiales, técnicamente depurados, y a “diseñarlos” con una forma bella, refinada. La tensión procede de que el artista ha de realizar su visión “en” y por medio de la producción y “diseño” de objetos, y el planteamiento de Fry, jerárquico, da prevalencia a lo primero, la “visión” sobre lo segundo, el “diseño”. La división se reproduce en su producto, la obra de arte: ésta tiene respectivamente, una vertiente “representativa”, que comunica la visión del artista, y otra de “diseño”, que pone de relieve la habilidad del artesano en el buen acabado técnico y el buen diseño estético. Esta segunda viene a ser lo que hoy se llama la dimensión “artefactual”; aunque no coincide exactamente con la dualidad “ilusión/literalidad” greenberguiana, puesto que bajo “ilusión” Greenberg a veces parece haber entendido cosas que para Fry serían propiamente “diseño”, mientras que “literalidad”, como veremos, tiende a restringirse a los aspectos más materiales del soporte de la obra. Cfr. textos de Fry como “The double nature of painting” (1939) y “Henri-Matisse” (1936), ambos en la reciente antología *A Roger Fry Reader*, ed. e intr. Christopher Reed, Chicago, Il., y Londres: University of Chicago Press, 1996. En estrecha, aunque no simple, relación con esto, se podrían citar pasajes de “An essay on Aesthetics” (en la antología *Vision and design*, London: Chatto & Windus, 1920; reed. a cura de J. B. Bullen, Mineola, N.Y.: Dover, 1981), esp. pp. 17-20, donde Fry contrapone dos modos de vida imaginativa, el que busca “la clarificación de las apariencias” (aquél en que Fiedler cifraba la clave de la actividad artística) y el emocional. Cfr. 3.8.1, 3.8.2., 3.8.3., donde examinamos una dualidad muy similar en Michael Fried.

<sup>10</sup> Por ejemplo: ¿en qué podría consistir, según Greenberg, el aspecto “ilusorio” de una obra musical o arquitectónica, si ha de entenderse en contraposición al literal? Y, ¿cuál sería la demarcación entre ambos?

Se debe ello a que la noción de “medio”, conforme la presenta Greenberg, no hace referencia en principio, ni necesariamente, a nada propiamente del orden de una experiencia sensible (lo cual es más cercano al ámbito greenberguiano de la “ilusión”), sino a algo del orden de los condicionantes físico-materiales de producción del soporte físico correspondiente al producto de una determinada práctica artística (“soporte” que lo es de la experiencia artística); de los cuales condicionantes no siempre cabe al espectador tener “experiencia”; por ejemplo, no puede tenerla de las propiedades físico-químicas del pigmento de un cuadro, a diferencia de sus propiedades perceptivas; aunque sí, quizás, de posibles efectos perceptibles que se deriven de aquéllas. Estas condiciones, que son “materiales, pero que se entienden de una manera muy “abstracta”, constituyen el ámbito greenberguiano de lo “literal”<sup>11</sup>, y pertenecen a una obra artística en tanto que nunca deja de ser un objeto físico, material, artificial: un artefacto. En cambio, la “ilusión” abarcaría todo lo que en artes plásticas es tradicionalmente considerado perteneciente al orden de los “recursos plásticos” (es decir: lo que era el centro de interés de la obra en el formalismo tradicional pre-greenberguiano); y tal vez también otros aspectos de diversos órdenes, difíciles de circunscribir (entre ellos, algunos del orden del “tema”, o “contenido”: espacio, volúmenes y figuras representadas). Si bien Greenberg menciona como normas del medio pictórico (y por tanto, del ámbito de lo “literal”) que han sido sometidas al proceso crítico muchos aspectos de orden no físico-material, como el claroscuro o la textura de acabado, que no siempre quedan netamente del lado de lo literal<sup>12</sup>.

No hay un paralelismo entre la dualidad “ilusión/literalidad” y la tradicional contraposición “forma/contenido”. En primer lugar, parece que tanto lo literal como la ilusión estarían del lado de lo “formal”, del “cómo” de la obra; mientras que el “contenido” tiende a identificarse con el aspecto semiótico de lo representado o referido por la forma. De hecho, al igual que el “medio” literal tiene unas normas de conformación (y constituye ello mismo el modo de estar constituida la obra), también lo ilusorio tiene un “cómo”, una formalidad: exhibe una configuración (y es este “cómo” de lo ilusorio, mayormente, el interés del formalismo clásico, más que el estudio, propiamente, de las “técnicas artísticas” en tanto que procedimientos de manejo de materiales, al modo de un recetario de cocina, que es como muchas veces se estudian en la Historia del Arte “estándar”). Pero en segundo lugar, Greenberg pone del lado de la ilusión ciertos aspectos del orden semiótico de lo representado (espacio, figuras y volúmenes en el caso de la pintura), y por tanto, del orden del “contenido”<sup>13</sup>. El propio Greenberg llega a hablar de la ilusión creada por la obra como lo que “contiene” o “está en” ella (es decir, en cierto modo, su “contenido”); la obra misma, o al menos su formalidad, se identificaría entonces con su literalidad física, su “medio”<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Al menos en una ocasión Greenberg usa el término “literal” de un modo distinto, como adjetivo calificativo de un aspecto de las obras plásticas que, como veremos, es el correlato específico de la ilusión en el ámbito de la pintura: la “ópticidad” (CE 4: 89; Greenberg habla aquí de lo “pura y literalmente óptico”). Pero en primer lugar, “literal” aquí no tiene probablemente el sentido “técnico” greenberguiano, y significa en cambio “puramente”, “únicamente”, y en segundo lugar, lo óptico, en su uso habitual, designa el ámbito físico (y por tanto, “literal”) de fenómenos de la luz que es correlativo al ámbito fisiológico-perceptual designado por el término “visual”, como sustituto del cual parece estar empleándolo Greenberg (hasta en esto se muestra su tendencia “materialista”).

<sup>12</sup> CE 4: 89.

<sup>13</sup> Esto da lugar a una segunda noción, más restringida, de “ilusión” (representación de la percepción espacial por medios plásticos), contrapuesta a “representación” o “figuración” (representación de figuras análogas a objetos reales), que aquí no es relevante; la abordaremos en nuestros apartados 1.5.2., 1.5.3., sobre la “abstracción”.

<sup>14</sup> CE 4: 87. No obstante, Greenberg distingue explícitamente, en textos posteriores (cfr. “Complaints of an art critic” [1967], CE 4: 270-2) entre el “tema” (*subject*), o “significado literario” de una obra figurativa (lo expresamente representado en ella, inmediatamente reconocible por su parecido con realidades mundanas extraartísticas) y su “contenido” propiamente dicho, noción que deja borrosa (sería algo así como lo que “quiere decir” la obra), y de la que afirma que es inefable, inaprehensible en palabras. Frente al “contenido”, Greenberg considerará al “tema” plenamente integrante de la forma de la obra. Cfr. los apartados 1.6.2., 1.6.3.

Tampoco es fácil precisar la relación en que quedan ilusión y literalidad en el contexto de la teoría esencialista y materialista del medio. Cabe interpretar, usando la terminología de esta teoría, que si las “operaciones propias” de las prácticas artísticas (o más bien, de las obras que éstas producen) tienen “efectos”, tales efectos pueden incluir los ilusionistas, pero éstos habrían de resultar totalmente depurados en el curso del proceso crítico para no dejar más que la naturaleza del medio, la cual es literal; en cuyo caso las observaciones de Greenberg sobre la “tensión” literalidad-ilusión serían una dudosa componenda en su teoría. O bien cabe interpretar que, a diferencia de los efectos ilusionistas contrarios a la esencia del medio, que han de ser depurados, hay otros efectos ilusionistas que son legítimos, por ser, de algún modo, conformes o no obstrusivos de la esencia del medio ni de la especificidad de la práctica artística; y que no han de ser depurados. Serían aquellos efectos que, de algún modo, se hacen “eco” de la constitución material de la literalidad del medio, y permiten a este, en virtud de ello, manifestarse a través de ellos. Ésta parece haber sido la posición de Greenberg.

### **1.3.3. Antinomia de literalidad e ilusión en la teoría de Greenberg**

El conflicto estalla en la teoría de los medios artísticos y de la Modernidad como proceso de especificación de aquellos, que Greenberg propone en “Modernist painting”. En un momento dado de ese texto, tras describir la especificidad de los medios artísticos como objetivo normativo al que éstos deben tender en la modernidad artística, en términos de resonancias muy materialistas, Greenberg señala:

Se entenderá, espero, que al esbozar los fundamentos de la pintura modernista he tenido que simplificar y exagerar. La planitud hacia la cual se orienta la pintura modernista no puede ser nunca una planitud absoluta. La sensibilidad incrementada del plano pictórico tal vez no siga permitiendo la ilusión escultórica o trompe l'oeil, pero sí que permite y debe permitir la ilusión óptica. La primera marca hecha en el lienzo destruye su planitud literal y absoluta.... [CE 4: 90]

poniendo de manifiesto (y no por primera vez en la obra de Greenberg) el resultado de estas tensiones conceptuales en la tradición de pensamiento formalista. Y el resultado es que la dimensión de lo visual, sensorialmente experimentable en la obra pictórica (y ahora designado como lo “óptico”), pertenece al plano de la “ilusión”: el plano de lo virtual, lo fenoménico. Éste es radicalmente distinto del plano de lo “literal”, lo físico y material, que queda reducido al soporte y es lo realmente tangible de la obra, lo que pertenece al mundo real del espectador como cualquier otro objeto<sup>15</sup>.

A la ilusión aparecen asociados los recursos plásticos de la pintura, incluyendo lo táctil en sentido ilusionista, o “háptico”. Pero como lo táctil es también “tangible”, aunque sólo virtualmente, Greenberg por esta razón lo vincula a lo *realmente* tangible, a lo literal, bajo el título común de lo “escultórico”. De este modo, mientras que en los autores formalistas fundacionales, la literatura y lo literario son los principales agentes de interferencia con las restantes artes, y creen que es necesario expulsar de lo musical y de lo plástico (como aún es así en el primer Greenberg, el de “Toward a newer Laocoon”<sup>16</sup>), en el Greenberg de los años 60, el origen de toda tentación espuria había pasado a ser lo

<sup>15</sup> La contraposición “literalidad/ilusión” está desarrollada en CE 4: 86-7.

<sup>16</sup> Cfr. la sección pertinente de dicho texto, CE 1: 23-28.

“escultórico”, ocupando el lugar maldito antes destinado a la literatura, de cuya proscripción formalista tradicional Greenberg se desmarca (tal vez porque para él ya había dejado de ser una verdadera amenaza dentro del terreno propiamente artístico, y en cambio sólo pervivía en el terreno de los discursos sobre el arte, críticos en particular, empeñados en prácticas “interpretativas”). Se refleja así la problematicidad que siempre había afectado al estatuto de estas dos artes, escultura y literatura, en la tradición formalista, y la preferencia de esta tradición por la pintura (y por una concepción pictoricista de la escultura).

Y sin embargo, no es la ilusión ni lo óptico, sino sólo lo literal, lo que parece haber quedado establecido como “esencial” al medio (particularmente al medio pictórico), en virtud del proceso crítico modernista, tal como queda descrito en “Modernist Painting”. Lo óptico y la ilusión parece que le fueran indiferentes al medio en cuanto que núcleo esencial, y admitidos sólo en la medida en que el aspecto literal del medio lo tolera. Ahora bien, en otros textos de Greenberg, lo óptico es lo que ocupa el lugar de objetivo normativo, e incluso sobre el medio de la escultura se impone esta exigencia de pura opticidad, excluyéndose de él justamente lo “escultórico” y lo táctil<sup>17</sup>.

La teoría de Greenberg caracteriza la realización del proceso modernista con rasgos reductivos (por descarte de normas ilegítimas), y como además Greenberg llega a afirmar la posibilidad de su prosecución indefinida (desde el momento en que admite que el proceso modernista la pone de manifiesto<sup>18</sup>), su planteamiento teórico inicial adopta la forma de un reduccionismo irrefrenable, que amenaza con achicar la dimensión de la obra artística y su experiencia al estrecho ámbito de la constatación de los rasgos más básicos y genéricos (“literales”) de su soporte físico, con el que la noción de “medio” parece venir a identificarse<sup>19</sup>. Reduccionismo que tiene dos grados de problemática vinculados: uno, el problema del literalismo; otro, el del nominalismo estético.

El resultado final del proceso modernista, según lo describe Greenberg, es la “reducción modernista”. Bastaría que un objeto cumpliera un número muy pequeño de condiciones para que pudiera ser reconocido como producto inserto en una práctica artística, y susceptible de valoración de su “calidad” estética; y ello, por muy uniforme e indiferenciado que fuese, desde la perspectiva fenoménica de la experiencia estética del mismo, su aspecto<sup>20</sup>. La “autodefinición con creces” de cada práctica artística tiene lugar a costa del estrechamiento de los límites de su competencia que resulta de haber eliminado de su medio toda determinación común con el medio de cualquier otra práctica, quedando sólo lo “esencial” de aquella (dentro de los límites de lo cual, pero no idéntica con esa limitación, se encuentra la garantía de su calidad). Pero esto “esencial” que queda, es muy poca cosa: la mera materialidad “literal” (como dice Greenberg) de la obra; lo artísticamente relevante de ésta se identifica con su soporte material, se reduce a él.

---

<sup>17</sup> El programa “purovisualista” del Greenberg del período intermedio para la escultura está expuesto en “Sculpture in our times” (1958), CE 4: 55-61.

<sup>18</sup> CE 4: 90; y en CE 4: 89, reconoce el inacabamiento actual del proceso: “That testing [of the cardinal norms of painting] is by no means finished...”.

<sup>19</sup> En efecto, el problema del reduccionismo se manifiesta siempre en primera instancia (y al margen de que muchos críticos lo presenten asociado a cuestiones de connotaciones ético-morales o político-sociales, por ejemplo, la cuestión marxista del nihilismo y alienación de la burguesía decadente; así T. J. Clark) como problema del empobrecimiento de la experiencia estética.

<sup>20</sup> En relación con la pintura, recordemos la famosa afirmación de Greenberg, en “After Abstract Expressionism”, sobre el lienzo en blanco como posible quintaesencia del cuadro modernista: “thus a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture” (CE 4: 131); aunque cuidadosamente separada, como vimos, de toda aserción valorativa, pues añade: “though not necessarily as a successful one”.

Queda planteado el problema de lo que, consolidando el uso acuñado por Greenberg<sup>21</sup>, Fried denominará “literalismo”, o atención exclusiva a la constitución de la obra en cuanto que mero plexo de normas o limitaciones materiales dadas y aceptadas como tales, identificando lo artísticamente relevante de la obra con dichas normas y limitaciones materiales. Las cuales, no obstante, en el fondo no hacen de ella más que un tipo cualquiera de objeto, por peculiar que sea, incapaz de ofrecer al espectador, por sí mismo, otra cosa que la confrontación con su fisicidad; en particular, incapaz de ofrecer, por sí mismo, “experiencia artística”.

Y aún hay más. Cabe preguntarse a dónde podría llegarse, en un momento de la evolución histórica del Modernismo en que el núcleo de normas esenciales constitutivas de los diversos medios ha quedado reducido a un número muy pequeño de éstas, y además de naturaleza muy abstracta y genérica. Más allá de la identificación de la obra con la materialidad del soporte físico correspondiente a los rasgos genéricos del medio de la práctica artística en que se inserta, si el proceso crítico se prolongara hasta descartar incluso las pocas condiciones materiales mínimas que aún separan y caracterizan distintamente los medios de las diversas prácticas artísticas, se habría llegado a la eliminación de las notas constitutivas que mantienen diferenciados a éstos. La consecuencia sería la eliminación del criterio que permite adscribir un producto a una u otra práctica artística; y, por tanto, del criterio que permite identificar un objeto como obra de arte o no (problema del “nominalismo artístico”). La misma idea de que haya de existir tal criterio de adscripción a un arte determinado como condición de determinación de lo artístico en tanto que inserto en la pluralidad de prácticas artísticas, quedaría expuesta como mera norma, tal vez prescindible críticamente sin pérdida de la “experiencia artística”.

He aquí la breve alusión de Greenberg al problema del “nominalismo artístico”, de la que en nuestro capítulo anterior dimos sólo una parte:

El Modernismo ha hallado que [las condiciones límite que una pintura debe cumplir para ser experimentada como pintura] pueden hacerse retroceder indefinidamente antes de que una pintura deje de ser una pintura y se convierta en un objeto arbitrario [CE 4, 89-90]

donde la clave es la mención al “objeto arbitrario”. Llegados a un cierto punto de consumación del proyecto modernista, un objeto cualquiera podría ser proclamado arbitrariamente una “pintura”, o una escultura, etc., por quien se presenta como “escultor”, o “pintor”... O, por qué no, dada la evidente naturaleza convencional (es decir, “cultural”, por oposición a lo “natural”) de las instituciones artísticas (Sistema de las Artes) a las que Greenberg ha apelado, ese mismo objeto podría ser proclamado simplemente “obra de arte”, prescindiendo de más determinaciones, por alguien que, en la misma jugada, se autoproclamaría simplemente como “artista”, en algún sentido genérico y abstracto. La figura prototípica de este tipo de “artista” es Marcel Duchamp con su práctica del *ready made*, u objeto encontrado, cuya sombra esta siempre presente como un caso límite problemático para la teoría de Greenberg (aunque éste rara vez lo menciona), y a quien debieron mucho todas las tardo-vanguardias de los años 60, contra las que Greenberg polemizó<sup>22</sup>. La búsqueda de esencialidad de las prácticas artísticas, culminaría en el hallazgo nihilista de la carencia de toda esencialidad en el arte, de que las “convenciones esenciales” del arte lo tienen todo de convención y nada de esencialidad. Si ninguna determinación de los medios artísticos lograra superar la puesta a prueba de su esencialidad, el arte sería el terreno de lo arbitrario; o, de tener reglas, éstas lo serían de algún otro plano “más

<sup>21</sup> Uso que en Greenberg carece aún de la connotación de una posible “toma de posición” estética: no aparece con el sufijo “-ismo”, sino sólo como adjetivo o adverbio: “literal”, “literalmente”.

<sup>22</sup> Quien ha analizado esto con más penetración ha sido Thierry de Duve en *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.



real”<sup>23</sup> que se las dicta al arte, y del cual el fenómeno artístico no sería más que mera fachada ilusoria.

El propio Greenberg define la noción de “medio” en términos de “norma” o “convención” (es decir: *nomos*, designador tradicional de lo arbitrario y modificable; y contrapuesto a *physis*)<sup>24</sup>. Lo paradójico de la formulación greenberguiana del Modernismo y la teoría del medio de las prácticas artísticas, radica en que, siendo así que se presentaba el proceso crítico del Modernismo como la reacción requerida para reservar la autonomía del arte y la riqueza de la experiencia artística frente a la presión de la racionalización social, la reducción que aquél tiene como consecuencia lleva a un empobrecimiento de la experiencia artística. Y que, pretendiendo alumbrar el campo de objetividades que serían las esencias de los medios de las diversas artes, conduzca a una tal arbitrariedad y falta de fundamentación de las prácticas artísticas que no parecería quedar ya justificación alguna para la pretensión del arte de instituirse en ámbito autónomo; pues no parece tener ya nada que ofrecer de particular y sólido. Greenberg, pues, es incapaz de eludir el problema del nominalismo<sup>25</sup>.

La reacción de Greenberg al doble problema de su planteamiento reduccionista, tiene consecuentemente dos niveles; el primero en relación con el nominalismo, y el segundo, con el literalismo.

En primer lugar, cierra el paso al nominalismo con su no menos problemática afirmación del Sistema de las Artes como componente irrenunciable de la herencia de la tradición (he aquí el dogmatismo de su posición). Éste sería una convención constitutiva del arte en sentido general, que no parece ser descartable ni poder ponerse a prueba con el resultado de la producción de objetos que sean ni “logrados” artísticamente, ni siquiera concebibles como “arte”. Y también ataja el nominalismo con la concepción no-cognitivistica de la relación entre el artista individual y el sentido general de su práctica artística concreta: Greenberg no admitiría que un artista, o grupo de artistas, o movimiento artístico concreto, se ubique conscientemente dentro de una línea de efectos históricos del Modernismo y pretenda orientar directamente su actividad a la “meta” de reducción esencialista del mismo, porque esa actitud cerebral haría estéril artísticamente su trabajo; pero menos aún aceptaría Greenberg que el artista pretenda darle culminación al modernismo proclamando la arbitrariedad del objeto artístico al margen de cualquier práctica artística concreta. Esto conduce, una vez más, al problema de la relación entre teoría y práctica.

Aparece como un grado menos extremo de este mismo problema del nominalismo, la problemática posibilidad de la instauración, por parte de un artista o colectivo de artistas, de una “práctica artística nueva”, distinta de las tradicionalmente establecidas, y que produjera “obras” de un tipo distinto a los productos de todas éstas: Greenberg objetaría a la pretensión de “artisticidad” de esa práctica y sus productos la falta de refrendo en la tradición artística o de continuidad evolutiva con ésta (y por tanto, su total arbitrariedad, siendo producto tal “nueva práctica artística” de actos de deliberación individuales o colectivos; lo cual, sobre todo en el

<sup>23</sup> Por ejemplo, el del juego social de posiciones y conflictos clasistas de intereses; tal es la tesis de Pierre Bordieu en *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*; trad. M<sup>a</sup> del. Carmen Ruiz de Elvira, Madrid : Taurus, 1991.

<sup>24</sup> Lo que Fried presenta como su reacción antiesencialista (y antigreenberguiana), la “historización” de la esencia del medio mediante su caracterización como plexo de “convenciones primordiales”, por más que reivindique una paternidad wittgensteiniana, ya está posibilitado conceptualmente en Greenberg.

<sup>25</sup> Tampoco en Fried hay una neta posibilidad de evitar el problema del nominalismo, puesto que también Fried define el medio como plexo de convenciones, por muy profunda que sea su necesidad; y menos aún desde el momento en que la fuerza de ese fundamento, y el núcleo de convenciones constitutivas del medio, son ambos mudables (contextualismo histórico).

primer caso, sería además una actitud excesivamente voluntariosa y “consciente” hacia la práctica del arte, que Greenberg también encontraría censurable). Y exigiría a la nueva práctica artística que pudiese exhibir la consistencia de un medio propio, con rasgos y normas constitutivas distintos de los de todas las otras prácticas artísticas, y suficientemente determinados y circunscritos. Pues desde su posición, en principio, los actos de deliberación, individuales o colectivos, no parecen capacitados para instaurar prácticas artísticas nuevas partiendo de la nada.

En segundo lugar, Greenberg rechaza las consecuencias “literalistas” de este reduccionismo que es el esencialismo consumado: reducción de la obra de arte a la literalidad de las condiciones materiales de su soporte físico; evacuación de toda articulación de relaciones formales internas de la obra y desplazamiento del peso de la experiencia estética a la exterioridad de su disposición expositiva y a su relación (posiblemente conflictiva) con el espectador y el marco institucional y físico de su exhibición<sup>26</sup>. Para ello, en “After Abstract Expressionism”, Greenberg hará una muy voluntariosa afirmación de la finalización y cierre del proceso de autodefinition de los medios de las prácticas artísticas, declarando como firme y definitivamente establecidas, para el caso de la pintura, las normas esenciales de la “planitud y su delimitación”, como constitutivos mínimos e irreductibles de la esencia del medio pictórico.

Como ha señalado Michael Fried<sup>27</sup>, eso supondría, según la teoría del Modernismo del propio Greenberg, la clausura definitiva de la tarea histórica Modernismo en el caso particular de la pintura (y en su caso, de las demás prácticas artísticas), y también la clausura del propio arte de la pintura, que ya nada podría aportar: nada quedaría por descubrir de la esencia de su medio; planteándose un nuevo problema relacionado con el del reduccionismo: el problema del “fin del arte”, que es en realidad el del fin de “las artes”, de las prácticas artísticas dadas históricamente por la tradición. Si bien desde una posición de nominalismo artístico difícilmente se plantea esto seriamente como problema: el nominalismo más bien se instala en una situación tal que resulta irrelevante la diferenciación entre una multiplicidad de prácticas artísticas establecidas y definidas, pues todas son arbitrarias.

A fin de evitar este nuevo problema, Greenberg proclamará el inicio de una nueva fase del Modernismo orientada al alumbramiento no de la esencia de ningún medio artístico, sino de la fuente misma del valor artístico<sup>28</sup>; de modo que quedaría garantizado un nuevo trecho de recorrido histórico y estilístico-evolutivo por atravesar para las artes tradicionales.

### **1.3.4. Reconocimiento de la literalidad**

En una estrategia que hace de la necesidad virtud, Greenberg pone en juego su contraposición entre lo literal y la ilusión, que a tanta paradoja de lugar, para tomar posición contra el literalismo reformulando su criterio normativo de “reconocimiento” como “tensión” de ambos aspectos, y presentando esa tensión como criterio positivamente valorativo de la calidad artística, en una especie de normativa mínima para la práctica del arte<sup>29</sup>. Normativa

<sup>26</sup> Es decir, lo que Fried denominaría “teatralidad”, en sentido específico (acotado temporalmente en su uso a la contemporaneidad artística) de énfasis en la puesta en escena de la obra.

<sup>27</sup> AIMAC: 38-9.

<sup>28</sup> Fried diagnostica este viraje teórico como reacción consciente del propio Greenberg a la inconsistencia entre las consecuencias reduccionistas de su formulación teórica y la constatación de la riqueza de la mejor pintura reciente en su propia labor crítica.

<sup>29</sup> Esbozada en CE 4: 86, 89-90

problemática desde el momento en que, en su postscripto de 1978 a “Modernist Painting”, Greenberg declara que el punto de vista que pretende adoptar en este texto es el meramente descriptivo de un hecho, y no el de la afirmación de una posición. En cualquier caso, la suscribiera o no Greenberg, el Modernismo, tal como él lo describe, sí la impondría.

Indiquemos que la teoría del arte de Greenberg tiene siempre una subrepticia orientación normativista, al igual que su crítica es de orientación valorativa<sup>30</sup>, y muy en consecuencia con esto último; y ello señala un conflicto (que atraviesa muchos de sus textos más teóricos<sup>31</sup>) con la pretensión antiteoricista y vocación “empirista” ostentadas por Greenberg no sólo en su práctica crítica, sino también en su propia vertiente teórica. Pero este componente es difícil de aprehender, pues allí donde parecería hacerse presente, Greenberg se expresa en pretérito, tercera persona y subjuntivo, como si no estuviera hablando de nada que él mismo afirme, exija ni sostenga, sino en un plano puramente descriptivo. El tránsito subrepticio a lo normativo se produce cuando es que enlaza la idea de una esencialidad de las artes como “medios” de éstas, con la de una garantía de calidad de sus productos<sup>32</sup>, de las reglas que es necesario obedecer en la producción de objetos artísticos como condición, en primer lugar, de su reconocimiento en tanto que “artísticos”, y en segundo lugar, para la valoración positiva de su éxito, calidad o relevancia artísticas<sup>33</sup>. Las “normas constitutivas” del medio son sólo condiciones de posibilidad de la calidad artística (como también de la experiencia del arte mismo), por serlo de la especificidad diferencial del medio, la cual es presupuesto de toda calidad artística; pero son meras condiciones negativas: el que estén dadas no implica inmediatamente que haya “buen arte”, sino simplemente que habrá “arte” a secas, sin lo cual tampoco podría haber arte de calidad. Lo que nosotros llamaríamos las normas o “preceptos” de la “preceptiva” greenberguiana, son algo ya más directamente vinculado a la existencia de arte de calidad o “logrado”: son ya condiciones positivas de ella; aunque tal vez no sean aún condiciones suficientes, sino sólo necesarias.

El núcleo de esa normativa radica en la idea de “reconocimiento”<sup>34</sup> de las limitaciones impuestas por la observancia de las convenciones constitutivas de la esencia del medio de aquella práctica artística en la que se pretende trabajar, reconocimiento que sería necesario para el propósito de crear un objeto que pueda ser experimentado por un espectador como producto de dicha práctica. Tal reconocimiento no sería novedad exclusiva del arte modernista: siempre habría sido observado en la tradición del arte occidental, al menos en época post-medieval, aunque de modos diversos por su grado, unas veces más explícitos, y otras menos<sup>35</sup>. Y supone,

<sup>30</sup> Ello, en oposición a las tesis de Rosalind E. Krauss sobre la orientación fundamentalmente metodológica de la crítica a la exposición de los conceptos y métodos operativos de su propio discurso y de las hipótesis explicativas sobre las obras, en lugar de al pronunciamiento de juicios de valor y su eventual justificación.

<sup>31</sup> “Modernist Painting” y “Sculpture in our times” son casos ejemplares.

<sup>32</sup> CE 4: 86.

<sup>33</sup> Hay dos niveles distintos de normatividad: requisitos del ser arte y requisitos de la valoración positiva, y según la posición “formalista” de Greenberg, el segundo presupone el primero; pero la especificación de las condiciones es escasa, nunca mucho más allá de meras condiciones necesarias, pero no suficientes (Greenberg es consecuente en esto con su no-cognitismo del juicio estético: no cabe formular reglas fijas *a priori* de éste).

<sup>34</sup> Una noción que Fried reformulará, siguiendo la noción homónima de Stanley Cavell, y con la intención de separar radicalmente su propia posición de la de Greenberg, aunque el éxito de esta operación será limitado. Cfr. AIMAC: 37; cfr también nuestros apdos. 2.2.5., 3.2.5.

<sup>35</sup> Las obras de los Maestros Antiguos cumplirían con ese precepto de reconocimiento, aunque “sólo implícita o indirectamente” (CE 4: 86). Luego existen según Greenberg diversos modos de reconocimiento, el cual no consiste únicamente en la mera “presentación literal” (en términos de Fried) de las condiciones constitutivas del medio. El que la diversidad histórica de modos de reconocimiento sea cuestión de grados (“más o menos explícito”) de explicitación de algo que se presupone dado y uno, va a ser un punto de desacuerdo de Fried con Greenberg.

en primer lugar, la mera aceptación y obediencia a la exigencia de sometimiento del modo de configuración formal y material de la obra concreta a las limitaciones de las convenciones esenciales de la práctica artística en la que aspira a encuadrarse: soporte plano y delimitado en la pintura; tridimensionalidad en la escultura; sonoridad a lo largo del tiempo, en la música..., sin trasgredirlas, olvidarlas, ni mezclarlas con las de otro medio.

Pero más allá de una pasiva obediencia, el “reconocimiento” consiste también en hacer explícitas, poner de manifiesto en las obras singulares las convenciones constitutivas de su medio de alguna manera. Manera que vendrá determinada por la relación en que están los diversos parámetros formales de las obras con las diversas convenciones constitutivas del medio (por ejemplo, en una obra pictórica, por la relación entre la composición general, las relaciones fondo-figura o la delineación del contorno de los motivos, y la convención del contorno delimitado del soporte). De algún modo, en la configuración plástico-formal de la obra han de encontrar un “reflejo” las condiciones materiales de su medio o soporte físico; o cuando menos, éstas han de poder manifestarse en cierta medida, sin ser totalmente obstruidas y ocultas por aquéllas<sup>36</sup>. El objetivo es que, como quiera que sea, las limitaciones constitutivas del medio queden, al reconocérselas, puestas de manifiesto al espectador mismo, en tanto que tales normas que constituyen un “medio” de la obra contemplada, y a las que ésta está respondiendo<sup>37</sup>. Constituye la aportación de la obra concreta y de su autor al proceso modernista de autocritica el explicitar normas que pueden, de momento, mantenerse en la consideración de esenciales para una práctica artística tras haber puesto a prueba y descartado otras normas, permitiendo objetivar aquéllas con mayor claridad para, eventualmente, ponerlas a prueba y, eventualmente también, descartar alguna más de ellas; prosiguiendo así la labor modernista de estrechamiento del círculo de la esencialidad del medio. He aquí un motor fundamental de la “dinámica” evolutiva de la historia del arte; y he aquí, también, lo que hace a una obra “relevante” desde la perspectiva de la evolución estilística<sup>38</sup>.

El *modus operandi* del modernismo muestra su tensión; pues le pertenecen igualmente dos aspectos complementarios: el positivo, consistente en el reconocimiento, explicitación y afirmación de la vigencia de las normas que son convenciones que son constitutivas del medio de las prácticas artísticas; y el negativo, consistente en el descarte, previa puesta a prueba, de las que no lo son. Y ambos aspectos son inseparables: pues en la misma medida en que el pleno reconocimiento de una norma conlleva no sólo la pasiva aceptación, sino la explicitación y circunscripción de la misma como tal norma operante, en esa misma medida conlleva también la apertura de la posibilidad de su puesta en cuestión y eventual descarte. De aquí que Greenberg enfatice el doble carácter del arte modernista<sup>39</sup>: simplificador (en tanto que ligado a la prueba y

<sup>36</sup> Dice Greenberg que la presencia del plano pictórico ha de quedar señalada (*to signify*) necesariamente, “underneath and above the most vivid illusion...” (en un pasaje que insinúa la contraposición literal-ilusorio). El reconocimiento, pues, no es mera presentación de la literalidad desnuda del medio con exclusión total de la ilusión o del uso de recursos plásticos elaborados. Tanto así que, como se verá, Greenberg dice que este reconocimiento ha de acompañarse de una “tensión”.

<sup>37</sup> Esto agudiza el ya antes esbozado problema de la relación entre la teoría (normativa) y la práctica (supuestamente intuitiva y no programática) del arte en el Modernismo: así, cuando Greenberg subraya, refiriéndose a la pintura, la elevación a consciencia de la histórica tendencia antiescultural-antitáctil de la pintura occidental moderna; CE 4: 88-89.

<sup>38</sup> Subrayemos que esa relevancia no es para Greenberg idéntica a calidad artística, aunque tampoco es totalmente inconexa con esta; pues en una obra en que confluyen innovación estilística y además calidad artística, los logros histórico-evolutivo y estético-valorativo se refuerzan y engrandecen la importancia de la obra. Esto marca la diferencia entre el logro cualitativo limitado del mero “gusto seguro” (*safe taste*) y del “arte menor”, y el logro máximo del arte verdaderamente “ambicioso”.

<sup>39</sup> CE 4: 89; en referencia concretamente a la pintura abstracta.

descarte de normas vigentes), pero complejo (en tanto que el resultado de lo anterior es el refuerzo de la vigencia de las no descartadas). Producto del principio de proporcionalidad directa entre explicitación y constricción, la “complejidad” estriba ahora en lograr la creación (y apreciación) de riqueza de la experiencia artística, dentro del estrecho margen que dejan las muchas normas descartadas (y los recursos que dejan de estar disponibles con ellas) y la imperiosidad redoblada de las normas ya explicitadas que siguen vigentes; pues cualquier violación de éstas es ahora también más visible y pone claramente en peligro el estatuto del objeto como obra de arte.

El método va a tener ahora como resultado llamar la atención sobre la peculiar “artisticidad” de las imágenes artísticas; artisticidad que se define en contraposición a la naturaleza, es decir, como artificialidad, por la determinación antropológica y técnico-poiética de éstas en tanto que productos humanos<sup>40</sup>. La cual, desde la perspectiva de Greenberg, va a venir dada por su condición material concreta regida por normas, y su carácter limitado (la naturaleza como un todo, en cambio, no muestra unos límites de su extensión que sean observables, y su signo aparente es la diversidad, la pluralidad multiforme). Y prescribe una normativa consistente en un reconocimiento (aunque éste será “tenso”) de las condiciones constitutivas del medio y un desencubrimiento de la constitución artificial de la obra<sup>41</sup>. Normativa cuya aplicación, observancia y consecución conducen a un resultado muy peculiar, y también paradójico: la “reducción modernista”<sup>42</sup>.

### **1.3.5. La vía de escape: “tensión” de ilusión y literalidad y autonomía del arte**

Greenberg habla, desde época de “Toward a newer Laocoon”, de dos posibilidades del ilusionismo; una es negativa y otra positiva. El ilusionismo “malo” es aquél en que el arte emplea a fondo sus recursos para ocultarse a sí mismo y hacerse pasar por algo distinto, imitándolo (en esto podemos reconocer un aspecto tópico de la noción de arte como “mímesis”), ya sea esto “otro” que imita la naturaleza misma, u otro medio artístico. Al parecer, sería la tendencia que históricamente habría predominado en el arte hasta época del modernismo. Este ocultarse a sí mismo es no respetar, no explicitar o “reconocer” suficientemente la constitución de su propio medio. El ilusionismo “bueno” es aquél que se pone de acuerdo con la naturaleza del medio artístico y sólo usa recursos propios de este, sin imitar los de ningún otro. En el “buen” ilusionismo hay un respeto de la constitución específica del medio, dejándola en alguna medida al descubierto y explícita, es decir, “reconociéndola”.

El ilusionismo “bueno” es el medio poniéndose de acuerdo consigo mismo en el uso de sus legítimos recursos propios, en lugar de imitar otra cosa. No imitar otra cosa, es no dejarse invadir por ella (por sus pretensiones de superioridad estética, o de consistencia “real”, por ejemplo), ni tampoco invadirla y usurparla. El ilusionismo “malo” consiste en ocultarse el medio artístico a sí mismo, contrariarse, haciéndose pasar por otro medio artístico distinto, o

<sup>40</sup> En el sentido, antes explicado, en el que las condiciones de cada medio artístico lo son de las “decisiones humanas” (artístico-poiéticas) tomadas en el marco que ellas definen; CE 4: 86, 92.

<sup>41</sup> Desencubrimiento que conlleva todas las connotaciones de la “autenticidad”, frente a la impostura de su total encubrimiento ilusorio.

<sup>42</sup> No mencionada explícitamente por tal nombre en “Modernist Painting”, pero sí en “Sculpture in our times”.

por la naturaleza. Los efectos que produce lo primero son legítimos, los del segundo son espurios; y aquí la legitimidad no es cuestión de intenciones y actitudes de sujetos. Como el reconocimiento se entiende como una explicitación, que admite una escala de gradación, la diferencia entre ambos, el ilusionismo “bueno” y el “malo” en realidad es también sólo de grado, pero con un referente que se presupone sólido y permanente (aunque no conocido, sino buscado): la constitución esencial del medio.

Pues bien, la exigencia subrepticamente normativa de Greenberg es que la relación entre literalidad e ilusión ha de ser de una tensión nunca relajada entre ambos, de modo que ninguno de ambos aspectos cancele totalmente al otro; que en la obra de arte la visión no cancele al artefacto, ni viceversa<sup>43</sup>. Greenberg corrige lo que parecería concluirse directamente de su teoría de la modernidad y del medio: lo que constituye propiamente la artísticidad de cada arte en toda época histórica no es solamente la esencialidad literal de su medio, sino la tensión sostenida de éste con la capacidad de sus recursos para crear ilusión, efectos sensibles. Si se cancela uno de los dos aspectos, y desaparece la tensión, desaparece con ella el arte. Así, Greenberg afirma claramente<sup>44</sup> que la tensión literalidad-ilusión es una condición de carácter positivo para la cualificación artística de las obras. Con ello, Greenberg afirma la necesidad de preservar en la obra un espacio para la ilusión, frente a las exigencias exclusivas de lo literal que parecen seguirse de los términos de su teoría del modernismo. Así se opone a las consecuencias literalistas de ésta, a la pretensión de resolver la tensión a favor de lo literal y a costa de la supresión de toda ilusión (lo que Fried llamaría “literalismo”). Y parece así constatar y sancionar el estrecho vínculo entre la ilusión y la experiencia artística; experiencia que era lo que el Modernismo y el formalismo pretendían preservar, pero que corría el peligro de quedar olvidada por la inflexión materialista de la noción de “medio”, y erradicada por sus consecuencias literalistas en la práctica artística.

Al introducir Greenberg su par de conceptos contrapuestos: “literalidad/ilusión”, indica la diferencia de actitudes entre el “maestro antiguo” y el pintor modernista hacia la condición artefactual de sus productos. La diferencia entre los artistas modernistas y los premodernistas (o “Maestros Antiguos”), además de ser de grado, es de actitud. Los “Maestros Antiguos” consideran las normas constitutivas del medio negativamente, como “limitaciones” a la aspiración de sus obras a una irrestricta apariencia natural, a una apariencia de ser productos de la mano de Dios o de la naturaleza (no sometidos a la finitud, ni a la disponibilidad limitada de unos ciertos recursos materiales), en lugar de ser obras humanas de la técnica. Sus obras afirman ante el espectador la pura plenitud real de lo que en ellas es imitado, como si fueran “meras imágenes” de esto. Con el artista moderno sucede al contrario:

El arte realista, naturalista, había disimulado el medio, usando el arte para ocultar el arte; el Modernismo usó el arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura – la superficie plana, el contorno del soporte, las propiedades del pigmento – eran tratadas por los Maestros Antiguos como factores negativos que sólo podían ser reconocidos implícita o indirectamente. Bajo el Modernismo estas mismas limitaciones llegaron a ser consideradas como

<sup>43</sup> Tensión que también aparece ya en el pensamiento de Fry, donde los dos aspectos conflictivos, de ideación o representación y de diseño o producción, son igualmente constitutivos de la obra de arte en cuanto que tal; como Michael Fried ha detectado en su reciente interpretación de este autor en “Roger Fry’s Formalism”: “La lucha por reconciliar los dos deseos [de representación de la visión y de diseño del objeto bello] es un tema básico de la explicación sumaria de la historia del arte europeo de Fry. Tal como Fry nos lo cuenta, la lucha toma en gran medida la forma de una tensión entre representación por un lado y diseño por otro” (RFF: 29). Fried se refiere justamente al texto “Henry-Matisse” de Fry al hacer estas observaciones. El paralelismo con Greenberg es evidente.

<sup>44</sup> CE 4: 87

factores positivos, y fueron abiertamente reconocidas. [CE: 86]

Aquellos de los Maestros Antiguos que son grandes, se someten al imperativo modernista de reconocer su medio artístico, aunque experimentan su exigencia negativamente, como limitación de sus aspiraciones creativas: no exhiben (es decir, no reconocen) el medio explícitamente. Frente a esta supresión de la distancia entre la ilusión y la hipotética realidad representada mediante ella (y de la consciencia de los medios materiales de esa representación), los artistas modernistas tratan esas limitaciones del medio positivamente, como factores constitutivos de la obra y de la posibilidad de creación artística; y sus obras llaman ante todo la atención sobre ellos como condición de su concreción material, sobre su condición de productos del artificio humano (lo que Greenberg llama el aspecto "literal" de la obra).

Pero esa tensión nunca dejaría de estar presente en la pintura de los Maestros Antiguos tanto como en la modernista; sólo que con la diferencia de una inversión de prioridades en la experiencia de la obra: en las de los Maestros Antiguos, lo primero en captarse es el aspecto ilusorio de la obra, y el literal se capta en un momento ulterior y no sin cierto esfuerzo de atención; en las obras modernistas ocurre al contrario, y lo que cuesta percibir es ilusión alguna. Pero el Modernismo no es literalista, dice Greenberg: no ha resuelto, ni ha pretendido resolver, el conflicto en favor de lo literal; sólo ha dado prioridad al primero en la experiencia de la obra, manteniendo su tensión con lo ilusorio, sin negar ninguno de ambos términos, y haciendo justicia a la artisticidad de la obra de arte (íntimamente vinculada con su condición de artificio), pues ella se percibe en primer lugar como tal obra de arte (como algo artificial). En el arte modernista el espectador percibe primero el aspecto material de la obra, del cómo está hecho, porque ese aspecto tiene un eco exacto en su articulación formal y, a través de ésta, en el otro aspecto, el de la ilusión que la obra, merced a tal articulación, crea ante el espectador.

### **1.3.6. Polémica contra las Novelty Arts: literalidad, teoricismo, efectismo, "presencia"**

Al menos desde mediados de los años 50, surgen en el panorama artístico norteamericano y europeo una serie de propuestas difíciles de conciliar con los planteamientos de Greenberg: Neo-Dada, *assemblage*, arte *povera* y cinético, Minimalismo, instalación, performance y Arte conceptual. Estas propuestas usaban medios mixtos o inclasificables, y tendían a converger en una dirección que era la de los riesgos literalistas y nominalistas señalados por la teoría greenberguiana. Greenberg denominó peyorativamente *Novelty Arts* al conjunto de estas propuestas, para contraponerlas al verdadero Modernismo, y polemizó contra ellas: sus argumentos no se dirigen ya contra los viejos detractores del arte abstracto, o contra sus malos apologetas de la crítica "periodística", sino contra las prácticas de neovanguardia (las *Novelty Arts*) que estos últimos se habían apresurado a encumbrar<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> La polémica de Greenberg se desarrolla en "Recentness of sculpture", "Where is the avant-garde?", y "Avant-garde attitudes: New art in the sixties" (de 1967 los dos primeros; el tercero, de 1969). Cfr. James Meyer; "Recentness of Sculpture": Minimalism as 'Good Design'" y "The case for Truitt: Minimalism and gender", en *Minimalism: Art and polemics in the sixties*, New Haven and London: Yale University Press, 2001, pp. 211-221 y 222-228, respectivamente; Frances Colpitt, "The concept of presence" y "Theoretical issues", en su *Minimal Art: the critical debate*, Seattle: University of Washington Press, 1993, pp. 67-73 y pp. 101-132, respectivamente; Francisca Pérez Carreño, "Greenberg, Fried y el caso del arte minimal", en *Arte Minimal: objeto y sentido*, Madrid: Antonio Machado libros, 2003, pp. 173-170.

El caso ejemplar de este debate será el del minimalismo. Frente a la nueva pintura abstracta “postpictoricista”, defendida por Greenberg, y comprometida con la reintroducción de un cierto ilusionismo “óptico”, dentro del marco estricto del medio pictórico, pero compatible con la fidelidad a los rasgos literales de éste, el minimalismo no sólo afirma la “literalidad”, sino que realiza obras tridimensionales que hipostasían ciertos de sus aspectos “literales” (como la escala o el material de la pieza) explotando efectismos de “presencia física”, y acentuando la cercanía de la condición de la obra de arte a la del “objeto arbitrario”.

Lo que en aquél momento pasó inadvertido<sup>46</sup> es la comunidad de planteamientos teóricos básicos entre los artistas de lo que Michael Fried llamó “literalismo” y el propio Greenberg; sólo que con diferencias básicas de apreciación y actitud, que a Greenberg le llevan a la incongruencia con su propia teoría del medio y de la modernidad artística. Los literalistas entendieron la formulación greenberguiana de la exigencia anti-ilusionista del medio en términos absolutos, pensando que es en la mera condición de objeto “exento”, ópticamente autónomo, en la propiedad meramente literal de la unidad y fisicidad del objeto artístico, donde radica la única y necesaria condición de la autonomía de la obra. Ese fue el caso de Donald Judd, uno de los artistas y teóricos más destacados, con su noción de “objeto específico”, en el cual:

[...] las partes son pocas y tan subordinadas a la unidad como para no ser partes en un sentido ordinario. Un cuadro es casi una entidad, una cosa, y no la suma indefinida de un grupo de entidades y referencias. El ser una cosa sobrepesa a la pintura anterior [...] El sentido de unicidad [...] tiene un mejor futuro fuera de la pintura.<sup>47</sup>

Ello suponía la anulación de toda articulación relacional entre elementos formales perceptibles internos a la obra, la cual, desde el punto de vista de Judd, y de otros artistas del *Minimal*, no es sino una perturbación que pone en riesgo la unidad física del objeto artístico. No hay relaciones internas; en cambio, todas las relaciones pasan al exterior de la obra: relaciones del objeto artístico con su contexto expositivo de ubicación, relaciones del conjunto de ambos con el espectador que se desplaza en el contexto expositivo; poniendo al descubierto la naturaleza “arbitraria” del arte y su dependencia institucional y contextual.

James Meyer ha señalado la coincidencia teórica: Judd creyó compartir con Greenberg las mismas aspiraciones de máxima especificidad para el arte<sup>48</sup>. También ha señalado cómo lo que estaba en juego en el debate eran dos modos distintos de concebir la abstracción<sup>49</sup>. Para los minimalistas era extraño a ella cualquier componente de ilusión (en particular el óptico), mientras que la “tactilidad” de sus obras, que no era propiamente tal (“táctil” es una categoría ilusionista), sino tangibilidad real, era un aspecto cuando menos compatible con ella. Y para ellos también era un obstáculo a la abstracción la articulación relacional interna de la obra, por propiciar la proyección de una expresividad antropomórfica, cuyo rechazo desarrollan estos artistas y teóricos en un discurso contra el antropomorfismo (contra el que Greenberg no entró a debatir<sup>50</sup>). Para Greenberg, por contra, la ilusión óptica que suspende la tangibilidad es un grado

<sup>46</sup> Pero no para Michael Fried; cfr. AIMAC: 33-40.

<sup>47</sup> Donald Judd, “Specific Objects”, *Arts Yearbook* 8 (1965), pp. 74-82; texto recogido en la excelente recopilación de fuentes de James Meyer (ed.), *Minimalism*, London: Phaidon, 2000; pp. 206-210 (hay trad. cast.: *Arte minimalista*, trad. Gemma Deza Guil, London; New York: Phaidon, 2005; ofrecemos nuestra propia traducción del original inglés). La cita está en p. 207.

<sup>48</sup> Cfr. Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, p. 140. Meyer cita una entrevista personal reciente con Judd, y traza las similitudes, desapercibidas en la época, entre las posiciones de Greenberg y de Judd.

<sup>49</sup> Meyer, op. cit., p.156.

<sup>50</sup> Si, en cambio, la discutió Michael Fried, desde una posición cavelliana sobre la expresividad del cuerpo, que



más de “abstracción” del objeto artístico, y garantiza su autonomía, al garantizar la riqueza fenoménica (y según él, también emotiva) de su experiencia; pero para ello son necesarias articulación formal y relaciones internas; mientras que la materialidad de las obras contraría autonomía y abstracción, pues reintroduce los recursos de modelado y volumen del dibujo tradicional (que Greenberg cree derivados de la escultura tridimensional), y con ello, la imitación de lo “natural”, al tiempo que no da lo que distingue a una obra de arte de cualquier objeto sólido (no en balde el programa greenberguiano para la Nueva Escultura pasaba por la destrucción de la “tradición monolítica” y por arrancar a la obra de la condición natural de la “lógica estructural de las cosas ponderables”<sup>51</sup>). El cierre y afirmación del espacio de lo artístico, para los minimalistas, implica la clausura física y la cancelación de toda ilusión (concebida como “penetración” ilusoria o ficcional del espacio interno de la obra por el espectador); para Greenberg, ni tales implicaciones son necesarias, ni toda ilusión supone una tal penetración que sea lesiva para la autonomía del espacio de lo artístico, sino sólo cierto tipo de ilusión.

En las obras minimalistas, a las ausentes relaciones internas (la ausencia de nada “en” la obra que pudiera percibirse como parte relevante de una experiencia artística) las reemplazaba el acento en su fisicidad, su materialidad, produciendo en el espectador una falsa sensación de plenitud, o “presencia”<sup>52</sup>, una cualidad con la que la obra logra “imponerse”. Greenberg llama “presencia” al resultado de exagerar (o “proyectar”, como diría Michael Fried) ciertos rasgos ostensibles y obstrusivos de la fisicidad de la pieza: escala, materiales, aspecto industrial e inartístico. Greenberg consideraba que esta estrategia de los minimalistas respondía a la necesidad de esconder la escasa entidad artística de la obra para suplir la falta de una “concepción” de verdadero valor artístico, que no podía existir en dichas obras, puesto que la única expresión de la genialidad de la concepción serían relaciones formales, las cuales estaban ausentes en las producciones minimalistas. Esa estrategia fue tachada por Greenberg de “efecto”, en sentido espurio (efectismo). En la teoría greenberguiana del significado y del valor en artes plásticas, la noción de un “efecto” sobre el espectador en la experiencia estética de la obra es, como veremos, central<sup>53</sup>; pero cabe la posibilidad de que también el efecto pueda ser falsificado, y es una falsificación lo que en el Minimalismo tiene lugar.

En su primer gran texto, “Avant Garde and Kitsch”, dentro de su etapa marxista, y en el contexto de una crítica a la cultura burguesa moderna, el primer Greenberg perfiló la categoría estética de *Kitsch* como sucedáneo del verdadero arte y de su verdadera experiencia, precisamente en términos de “imitación” y falsificación del “efecto” genuino del arte (de aquél que a cada arte determinado le es legítimo producir en virtud del área de competencias de su medio):

El Kitsch es mecánico y opera mediante fórmulas. El Kitsch es experiencia sustitutoria y sensaciones falsificadas. El Kitsch cambia de acuerdo con el estilo, pero siempre permanece siendo lo mismo. El Kitsch es el epítome de todo lo que es espurio en la vida de nuestro tiempo. [CE 1, 12]

Cortocircuitando la noción de “mímesis” aristotélica, Greenberg sostuvo que el arte moderno habría desechado todo modelo exterior para “imitar” (explorar) sus propios recursos y procesos (cada arte los que le son propios); pero el *Kitsch*, en lugar de ello, lo que imita, literalmente, son los “efectos” resultantes del propio arte<sup>54</sup>.

---

examinaremos más adelante. Cfr. 2.2., 3.7.3., 3.7.4.

<sup>51</sup> CE 4: 206.

<sup>52</sup> Cualidad que Greenberg también atribuía a modernistas/vanguardistas que consideraba “menores”, como los británicos Henry Moore y Francis Bacon, quienes serían ejemplos de “gusto seguro *inspirado*” (cfr. CE 4: 278)

<sup>53</sup> Cfr. nuestros apartados 1.6.3., 1.7.1, 1.8.3

<sup>54</sup> CE 1: 17.

El “efecto” falsificado y espurio (*meretricious effect*) es “producido” mediante formulas, y no para explorar las propiedades del medio artístico, sino de modo calculado para producir una determinada respuesta del espectador<sup>55</sup>. En tales casos, pasa a ser producto de un “artificio” (*device*), rutinario, premeditado y convencional, por parte del artista: no habrá nada de originalidad, ni “concepción”, ni, por tanto, de calidad verdadera en el objeto resultante; e igualmente será algo “esperado” por parte del espectador, y por tanto, algo “interesado”, que desde la perspectiva kantiana que asume Greenberg no puede producir experiencia artística genuina<sup>56</sup>, y se agota rápidamente. Pues bien; lo que dice Greenberg a propósito del “efecto” de proyección y presencia física, o de la explotación de categorías estéticas como lo sublime, o de equívocos con la belleza del paisaje “natural”, en obras *Minimal*, de *Land Art*, y de otras *Novelty Arts*, acerca el estatuto de éstas al del Kitsch: un efectismo con escasa sustancia artística detrás, que desencadena las “respuestas condicionadas” (*rehearsed responses*) de un espectador que no espera calidad, sino sólo arte de aspecto vanguardista y con una “apariencia de dificultad” que no exija de él un esfuerzo real de apreciación y valoración<sup>57</sup>. Haciéndolo, el artista ofrece a su público lo que sabe que éste espera, aprovechándose de su conocimiento de las debilidades del espectador, actuando como lo haría un experto en publicidad o *marketing*.

En el Expresionismo Abstracto, el fuerte “efecto” expresivo y emocional de las obras de artistas de las primeras generaciones de ese movimiento era legítimo, y respondía a una verdadera investigación de los recursos pictóricos del medio pictórico, aunque generaciones posteriores convirtieran estos recursos en trucos y aquellos efectos en espurios<sup>58</sup>. Pero en las *Novelty Arts* esta última sería ya la situación desde el comienzo, según la describe Greenberg. La relación agónica de los primeros escritos de Greenberg entre la vanguardia y el conservadurismo de la falsa cultura burguesa, queda reemplazada en sus textos de hacia finales de la década de 1960 (al tiempo que los aspectos de crítica socio-cultural de su posición se van desdibujando) por una escisión en el seno de la antigua vanguardia, entre el modernismo genuino y ciertas “actitudes de vanguardia”, las de las *Novelty Arts*, que han abandonado las fronteras de los medios y han optado por la literalidad y el efectismo (aunque Greenberg no llegue a decir de la totalidad de estas obras que no son “verdadero” arte, ni del conjunto de sus autores que no son “verdaderos” artistas, o a emprender contra ellos una campaña de denuncia moral con acusaciones de corrupción<sup>59</sup>).

También Greenberg critica y rechaza las *Novelty Arts* por su teoricismo<sup>60</sup>: sus obras son ilustraciones de *parti pris* teóricos, de elaboraciones conceptuales abstractas, y la práctica artística no puede ni debe deducirse de ningún planteamiento teórico:

Ése es precisamente el problema. El arte minimal sigue siendo en una medida excesiva un ejercicio de elucubración [*a feat of ideation*], y no lo bastante de ninguna otra cosa. Su idea no deja de ser una

<sup>55</sup> Cfr. CE 4: 298.

<sup>56</sup> Pues desde la perspectiva de Greenberg en “The case for abstract art”, entraría en el orden “dinámico” de las expectativas y la mediatización instrumental de la experiencia ordinaria, no artística. Cfr. nuestro apartado 1.9.3., sobre el concepto de experiencia estética en Greenberg.

<sup>57</sup> Cfr. CE 4: 278, 262, 287, 302-3.

<sup>58</sup> Este mismo argumento de “imitar (en sentido literal) los efectos” frente a “imitar (en sentido figurado) sus propios recursos”, juega un papel central y múltiple en la argumentación de Greenberg: en su contraposición vanguardia-kitsch (y luego, modernismo-vanguardismo), en su justificación de la caducidad de la abstracción pictorista y su relevo por la abstracción postpictorista (cfr. 1.4.3.), en su devaluación del papel de la “técnica” frente a la concepción en el proceso creativo (cfr. 1.7.1.).

<sup>59</sup> Esto sí lo dirá Stanley Cavell; cfr. nuestro apartado 2.5.4.

<sup>60</sup> CE 4: 254.

idea, algo deducido en vez de sentido y descubierto [CE 4: 254]

Efectivamente, estas nuevas prácticas solían tener planteamientos teóricos de partida más claros de lo que fue habitual en el arte norteamericano de décadas precedentes. Muchos de sus artistas manifestaban una aguzada autoconciencia teórica del papel de su obra en la evolución de la vanguardia, y daban tanta importancia a su labor teórica como a la producción de objetos artísticos (el caso límite es el arte conceptual, donde ambas actividades son una y la misma). Greenberg cierra el paso una concepción de la actividad artística tan teóricamente cargada (que él encontraba contraproducente<sup>61</sup>) de varias maneras, algunas de las cuales ya hemos visto. Primero, al negar que el trabajo del artista modernista pueda ser artísticamente productivo bajo la conciencia del significado “teórico” de lo que se juega en él; segundo, al contraponer a cualquier accesibilidad verbal todo aspecto de significación artística, así como los “principios objetivos” del valor artístico. La “radicalidad” de las nuevas prácticas se queda en su formulación teórica: en sus resultados, no rebasa el gusto seguro, lo escultórico, el “canon cubista”, dice Greenberg.

En contraposición a las verdaderas complejidades de la pintura modernista tras la “reducción”, están los “falsos problemas” de las neovanguardias (Minimalismo y demás *novelty arts*): son del orden meramente conceptual (“dificultades estéticamente extrínsecas”<sup>62</sup>), no del artístico, pues ignoran la peculiar exigencia de mantener equilibrada la tensión entre la fidelidad a la naturaleza literal del medio y el componente de la ilusión que el arte necesita, afirmando sólo la literalidad. Y el resultado que obtienen es el mero “orden mecánico”, rígido y simétrico (el cual confunden con la abstracción), y la reducción de la obra a objeto arbitrario, “visualmente insignificante”, sin “efecto” emotivo plástico ni calidad. Como sucede siempre que las “proporciones” no son “sentidas”, ni el hallazgo resultante de la experiencia de un genuino problema plástico, sino que se recurre a artificios ya consabidos para producir un efectismo ya previsto; de shock en este caso.

Cierto valor sí que concede Greenberg a aspectos concretos de las *Novelty Arts* (sobre todo el *Pop Art* y cierto minimalismo): sus mejores artistas al menos tienen capacidad para el “buen diseño”, pero dentro de la estructura geométrica de rejilla ortogonal deudora del “canon cubista”. Haciendo honor a su profesión de fe “empirista”, Greenberg no excluye de antemano que los planteamientos y procedimientos de las *Novelty Arts* puedan dar resultados artísticamente buenos en casos particulares. Pero, incluso cuando son afortunadas, sus obras representan, como mucho, la esterilidad del “gusto seguro”<sup>63</sup>, que vive de las rentas de los logros pasados de la vanguardia, explotando sus fórmulas, sin que haya en ellas verdadero hallazgo ni contribución positiva para el presente y futuro del arte modernista.

---

<sup>61</sup> Lo cual le separa tanto de Fried como, en cierta medida, de Cavell, quienes, muy al contrario, acentúan la importancia de una agudísima conciencia, por parte del artista, de la situación histórico-artística en que trabaja y su propio papel en ella. Cosa que ni a Cavell ni a Fried les parece inconsistente con el elogio de la espontaneidad en la creación y con el rechazo de las propuestas “ideológicas” en arte.

<sup>62</sup> CE 4: 303.

<sup>63</sup> Cfr. CE 4: 134, 197, 281 (para el “gusto seguro” del *Pop Art*); CE 4: 303 (lo mismo en Francis Bacon).

## 1.4. Pura visualidad, opticidad e ilusionismo

El formalismo clásico europeo se comprometió con el proyecto de diseñar un sistema de categorías específicas para el análisis de las obras de los diversos medios artísticos en los términos adecuados a su peculiar naturaleza. A través de su conocimiento del sistema de polaridades conceptuales formuladas por Heinrich Wölfflin para el análisis plástico en su obra *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, de 1915, Greenberg, en varios textos críticos del período de su actividad que nos interesa<sup>1</sup>, se compromete a su vez con el uso de un par de conceptos polares, “opticidad/tactilidad”, que hereda del formalismo clásico europeo. Greenberg hace una notable aplicación de estos conceptos como herramientas para el análisis de lo que denomina a veces (en referencia a su distinción de dos planos de orden en el proceso de cambio histórico-artístico, el fenoménico y el axiológico) la “lógica operante”, o “lógica de la situación”<sup>2</sup>; es decir, la lógica genético-evolutiva de una situación plástica en un momento determinado de la historia de un arte. Con ellas, Greenberg explica según un cierto marco históricamente dado de posibilidades plásticas realmente practicadas y vigentes, y mediante conceptos adecuados para dar cuenta de las mismas, aquellas elecciones creativas asumidas por artistas que quedan realizadas en ciertos resultados plásticos de sus obras; elecciones motivadas, a su vez, por la actitud de esos artistas ante la situación plástica del susodicho marco en que se desenvuelven: los recursos y opciones de los que disponen, los problemas a los que se enfrentan.

En el presente capítulo examinaremos brevemente el origen pre-greenberguiano de estas categorías formalistas; veremos cómo Greenberg aplica una de ellas, la de “lo óptico”, como vía de resolución del conflicto literalidad-ilusión, para definir una modalidad legítima de ilusionismo en los medios de las artes plásticas, y particularmente en el pictórico; veremos, también, cómo eso vuelve a provocar paradojas en el caso particular de la escultura y su relación con la idea de especificidad de los medios; y finalmente, veremos cómo Greenberg identifica la categoría de lo óptico con la de “lo pictórico”, que en el sistema de categorías analíticas de Wölfflin (y concebida de un modo sensiblemente distinto) tenía el papel de expresión máximamente característica de los recursos del arte de la pintura, y como, para ello, desaloja la noción propiamente wölffliniana de “pictoricismo”, con sus componentes “hápticos” residuales.

### 1.4.1. “Óptico” y “táctil”: la herencia de las categorías formalistas de la visión

La herencia del desarrollo formalista de las categorías y modos visuales fue recibida por Greenberg, principalmente, a través de Wölfflin en su obra clave, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*<sup>3</sup>. Greenberg acepta con aquél la idea de que las posibilidades artísticas están acotadas histórica, pero internamente, por ciertas modalidades y categorías de visión, que

<sup>1</sup> Particularmente, en “Louis and Noland” (1960), “After Abstract Expressionism” (1962), y “Post Painterly Abstraction” (1964).

<sup>2</sup> Así, por ejemplo, en “After Abstract Expressionism”, CE 4: 125, en referencia a la evolución de la abstracción “informalista” europea; o en “Recentness of Sculpture”, CE 4: 252, a la “lógica esencial” que llevó a la trasgresión de los medios artísticos tradicionales en el *Minimal*.

<sup>3</sup> No hay señal en los escritos de Greenberg de un interés ni un conocimiento muy profundo de otros teóricos fundacionales del formalismo anteriores a Fry o Berenson, aunque Wölfflin sí cita a Fiedler o Hildebrand, y discute también las ideas de Riegl. El índice analítico de los *Collected Writings* registra una única alusión a Hildebrand, en la reseña hecha por Greenberg sobre el libro *The Art of Sculpture*, de Herbert Read (CE 3: 272).

Wölfflin esquematizó en un sistema de polaridades conceptuales<sup>4</sup>. De este sistema wölffliniano de polaridades, las dos más ostensiblemente traídas a colación por Greenberg son la constituida por los conceptos “lineal-pictórico”, y la contraposición más básica entre lo “táctil” y lo “óptico”, para la que Wölfflin se basó en Adolf Hildebrand, y que compartió con Aloïs Riegl, aunque con ligeras diferencias en su formulación<sup>5</sup>. Pero es el compendio de todas las contraposiciones de Wölfflin, bajo la contraposición “clásico-barroco”, sin que explícitamente Greenberg haga uso pleno de ésta, lo que a fin de cuentas entra en juego: Greenberg describirá lo que él denomina el “canon cubista” (derivado del cubismo sintético a partir de 1910 y de la abstracción geométrica de Mondrian y otros) para la pintura abstracta a partir de 1920, en términos claramente paralelos al concepto wölffliniano de lo “clásico”; y en cambio, relacionó explícitamente el Expresionismo Abstracto norteamericano e informalismo europeo de los años 1940-60 con lo “barroco”.

Recapitulemos brevísimamente las claves de la posición teórica de Wölfflin en su citada obra capital. En primer lugar, la orientación metodológica hacia una historia de estilos y obras, no de artistas y biografías, donde lo relevante es el objeto resultante de la específica actividad artística, y no las peripecias vitales o emotivas, ni el carácter personal de sus autores; no una historia de la expresión del carácter de época, nacional, o individual, ni una historia de la belleza, sino una historia de los “modos de visión”<sup>6</sup>. En segundo lugar, una serie de categorías generales del análisis plástico (que designan tanto modos de visión como de representación, y tendencias del gusto), organizadas en pares de oposición polar: lineal-pictórico, superficie-profundidad, forma cerrada-abierta, multiplicidad-unidad, claro-indeterminado<sup>7</sup>; y agrupándose todos los conceptos de carácter y signo análogos en dos posibilidades estilísticas de oposición extrema: “clásico” y “barroco”. En tercer lugar, una hipótesis histórico-evolutiva de alternancia cíclica periódica, aunque nunca exactamente bajo la misma forma histórica, entre las tendencias hacia las dos posibilidades extremas: períodos que tienden a lo clásico son seguidos por otros que tienden a lo barroco, en un proceso orgánico y natural de desarrollo, agotamiento y reacción, y donde la organicidad interna del proceso es una “explicación” posible del cambio<sup>8</sup>. Si bien Wölfflin señala que el proceso de “progreso” más “lógico y natural” para la visión es el que conduce desde lo lineal hacia lo pictórico, pues supone su “emancipación” respecto de la tangibilidad de lo “real” y del recurso al tacto y otros sentidos<sup>9</sup>, lo cual convierte en problema la explicación de que el proceso recomience y se repita cíclicamente desde el inicio<sup>10</sup>.

El par de oposición privilegiado en el sistema de Wölfflin es el de “lineal/pictórico”<sup>11</sup>: los miembros de los pares restantes se pueden alinear como componentes afines o asociados de cada uno de sus miembros, y con él vienen a identificarse las dos opciones estilísticas extremas, “clásico” y “barroco”. De modo que lo “clásico” es el estilo lineal, que favorece una organización espacial en una serie de planos paralelos al plano de la superficie pictórica, y da

<sup>4</sup> Aunque indicó que el sistema resultaría algo rapsódico e improvisado, desde la perspectiva de las exigencias kantianas de justificación de las categorías, y ajeno a los criterios de Kant en su sistema categorial. Cfr. Wölfflin, *Grundbegriffe*, p. 264, tr. cast. p. 248.

<sup>5</sup> Los pasajes clave están en: Hildebrand, *El problema de la forma en la obra de arte*, cap. 1, pp. 25-32 (introduce la dualidad básica “visión cercana/lejana”); Aloïs Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, pp. 26-34 (desarrolla la dualidad básica de lo “óptico” y lo “táctil”). La relación histórica exacta entre ambos autores aún no se ha aclarado del todo; hay ligeras diferencias conceptuales entre sus formulaciones de esas nociones.

<sup>6</sup> Wölfflin, *Grundbegriffe*, p. 24; trad. cast. p. 28

<sup>7</sup> *Ibíd.*, pp. 26-28; trad. cast. pp. 32-34.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 266-72, trad. cast. p. 250-255.

<sup>9</sup> Cfr. *ibíd.*, p. 31, trad. cast. p. 35;

<sup>10</sup> Wölfflin dirá que hay que atribuirlo a factores externos (cambios culturales de mentalidad, sucesos históricos, etc.); cfr. op. cit., pp. 271-272, trad. cast. 254-255

<sup>11</sup> Seguimos el análisis de Wölfflin en *ibíd.*, pp. 33-38; trad. cast. pp. 37-42.

preferencia a la forma singular cerrada, múltiple, estática y clara; mientras que el barroco es el estilo pictoricista, que organiza el espacio en recesión directa hacia la profundidad, y favorece la forma dinámica y de conjunto, relativamente abierta e indeterminada (pero sólo “relativamente”, ya que una forma artística ha de ser siempre “cerrada” y determinada en algún grado mínimo, según Wölfflin). Ahora bien, a este par privilegiado le subyace otra polaridad aún más fundamental, aunque Wölfflin no la incluye en su enumeración, quizás justo por su elementalidad: la de “imagen óptica/imagen táctil”. Así, a la representación lineal del estilo clásico le corresponde una “visión táctil”: una visión “objetiva”, del “ser real”, que aspira a la seguridad que da el ver cada objeto como una entidad singular, tangible, sólida, permanente; por esto (dice Wölfflin) los separa claramente como individualidades con superficies íntegras y continuas, bien delimitadas mediante una línea nítida que los contornea (lo cual, dice, él, “aseméjase a la operación de la mano que se desliza palpando por la superficie del cuerpo”), y a ello sacrifica la unidad de la imagen, representando nítidamente objetos situados a distintas distancias como si se acercara a cada uno para verlos con igual precisión. Y a la representación pictoricista del barroco le corresponde una “visión óptica”, subjetiva, entregada a la apariencia, que implica y mantiene un punto de vista fijo y siempre algo distante a los objetos, desde el cual éstos se difuminan en manchas, impresiones coloreadas o sombreadas.

Ambos estilos y modos de visión son “igualmente aptos para dar una imagen completa de lo visible”: no es que el clásico-lineal sea más “primitivo”, son lenguajes completos, sólo que distintos<sup>12</sup>; y sin embargo algo hace del segundo el paso lógico culminante en la evolución interna de la visualidad. La visión táctil del estilo lineal clasicista desconfía de la etérea impresión óptica pura, que amenaza con desintegrar la realidad del objeto en un mundo de manchas y apariencias; por eso introduce un complemento de asociación táctil a las meras impresiones ópticas (esto es lo que para Wölfflin significa el dibujo lineal de contorno<sup>13</sup>), en un movimiento de restitución objetiva de las cualidades sensibles de ese material visual a su supuesto “sustrato real”. La visión óptica del estilo pictoricista barroco renuncia a tal complemento, se entrega sin reservas a esa apariencia, conforme al postulado “purovisualista”, que Wölfflin recibe de Fiedler e Hildebrand, que esperaba de la emancipación e independencia de la visión su obtención del máximo grado de desarrollo, variedad de recursos y diferenciación interna en las artes “visuales”; por eso, sólo la visión óptica es el máximo desarrollo de la visión, y también lo más propio del arte pictórico como tal, en cuanto que sus recursos trascienden los del dibujo lineal y emplean manchas de pigmento. Esta visión y estilo las identifica Wölfflin con el “impresionismo” del arte más reciente, que sería sólo una variante de ella.

Wölfflin no considera que la existencia de modelado sea vinculante en términos absolutos para determinar si el estilo y modo de visión es pictórico o lineal, óptico o táctil: considera que son primariamente la línea de contorno (como en el dibujo puramente lineal), y también el modelado real en tres dimensiones (como en escultura) los que están asociados a componentes táctiles de palpación por contacto del objeto, recorrido de su volumen en el tiempo, y síntesis de representaciones parciales obtenidas. En cambio, el modelado virtual (ilusionista) por claroscuro, como se emplea en pintura, es para Wölfflin un recurso “óptico”, compartido tanto por la representación pictórica y óptica como por la lineal y táctil; la diferencia radica en su empleo: en ésta se subordina a la línea y se usa un modelado sutil y graduado (preservando la integridad de las superficies), mientras que en aquélla procede por bloques de contrastes más crudos y amplias manchas, que destruyen la unidad de las superficies de los objetos o los hacen fugar en profundidad, con fuerte escorzo, que deforma sus contornos. Lo táctil y lineal es, simplemente, la nitidez de los contornos, claros y delineados, y la continuidad de la superficie.

<sup>12</sup> “Zwei verschiedene Sprache”, insiste Wölfflin; cfr. *ibid.* pp. 24, 33, 265; tr. cast. pp. 28, 37, 249.

<sup>13</sup> *Ibíd.* p. 36, tr. cast. p. 40.

Dice así Wölfflin que lo relevante para determinar un estilo como “pictoricista” es que se perciban manchas, indiferentemente de si éstas son de valores de claroscuro o colores puros; que un estilo pictoricista puede dar una impresión de espacio y de volumen tanto o más fuerte que uno lineal, sin dejar de ser pictoricista (siempre que no se hayan enfatizado espacio y volumen mediante recursos lineales). Y cree que basta que el modelado no esté “al servicio de la delimitación del objeto” para que no tenga valor táctil, y sea “pictórico”<sup>14</sup>. De aquí también que el Barroco tenebrista y claroscuro de Rembrandt y el Impresionismo colorista de Monet sean, para él, dos manifestaciones de un mismo modo de visualidad y de representación<sup>15</sup>.

Además de las categorías de análisis plástico, Greenberg tomó de Wölfflin su conocido modelo histórico-evolutivo de alternancia cíclica (“espiral”, sugiere Wölfflin, pues nada se repite exactamente<sup>16</sup>) entre estilos, o más bien “modos de visión” polares. Greenberg plantea la hipótesis cíclica wölffliniana para el arte de vanguardia, con el añadido de la tesis de una presunta aceleración del ciclo de alternancia en la pintura moderna<sup>17</sup>. De modo que todo lo sustancial de la pintura moderna debería de quedar comprendido a la luz de esta alternancia (es previsible la virulencia de la objeción de reduccionismo determinista que tal presunción iba a desatar<sup>18</sup>). Por el modo como los presenta Greenberg, parece como si concibiera lo lineal y lo pictórico wölfflinianos como momentos aislados, completamente contrapuestos y cerrados en sí mismos, y el proceso cíclico como mera “alternancia” (*cyclical alternation*, son sus términos) entre contrarios. Parece más interesado en la contraposición estructural entre los rasgos componentes de uno y otro polo que por la posible relación de tránsito evolutivo entre ambos. La idea de una aceleración de la alternancia es de su cosecha propia; y Greenberg tiende a reemplazar la noción wölffliniana de “lineal” por la más neutra de lo “no-pictórico” (*non-painterly*). Pero la más llamativa diferencia con Wölfflin está en la concepción de lo “óptico”.

#### **1.4.2. La opticidad como ilusión compatible con lo literal**

Según la teoría de la modernidad artística de Greenberg, la plena explicitación de la esencia del medio como su “literalidad”, conforme con la orientación del proceso modernista, sólo cualifica a la obra pictórica como mero objeto físico (“arbitrario”), del mismo orden que el espectador y que cualquier objeto real; un objeto tridimensional, tangible, que existe en el mismo espacio tridimensional real que el espectador y los demás objetos (aunque una característica importante suya sea que posee una superficie plana y delimitada). Esto resulta insuficiente para asegurar la autonomía artística de la misma, que requiere de algo más específico de la experiencia estética, algo que en Greenberg queda recogido bajo el término “ilusión”; y la necesidad de su preservación queda registrada en el requisito solapadamente normativo de la “tensión” entre reconocimiento de la literalidad del medio y riqueza de la ilusión.

<sup>14</sup> “El modo más sencillo de obtener un efecto pictórico es no poner la iluminación al servicio de la claridad del objeto, sino, despreocupándose de eso, hacer que las sombras no se adhieran ya a la forma” (ibíd., p. 35, tr. cast. p. 39). Justamente esto dirá Greenberg que hace Jasper Johns: emancipar las diferencias de valor claroscuro de su servidumbre a la representación objetiva; y sin embargo, lo considera el canto de cisne del viejo estilo pictoricista, contaminado de valores táctiles: valores táctiles abstractos, puros, desligados de la función de representación, pero no por ello menos táctiles.

<sup>15</sup> Cfr. ibíd., pp. 33, 36-8; trad. cast. p. 37, 40-42.

<sup>16</sup> Ibíd., p. 272; tr. cast. 255.

<sup>17</sup> CE 4: 125.

<sup>18</sup> John O'Brian destaca dos respuestas fuertemente críticas a “After Abstract Expressionism”: la de Max Kozloff (“Letter to the Editor”, *Art International* 7 [June 1963], pp. 89-92), y la de Harold Rosenberg (“After next, what?”, *Art in America*, April 1964); cfr. CE 4: 121 n. 1.

En aplicación concreta de su teoría del medio artístico a las artes plásticas, y en particular a la pintura, Greenberg dictamina que la “esencia” del medio pictórico ha quedado reducida a la superficie plana y su delimitación, que son dos componentes literales mínimos del soporte físico de la obra pictórica, lo cual impone la exigencia de reconocimiento del plano pictórico y sus límites. Pero ha de quedar abierta la posibilidad de la subsistencia en la pintura modernista de algún tipo de ilusión que no contravenga esa exigencia, que preserve un margen para la experiencia artística en el arte pictórico, y sea capaz de sostener una tensión artísticamente fructífera con la esencia literal y construida (material, artificial) del medio pictórico. Las consecuencias de la formulación estricta del principio del primado de la norma del plano pictórico (dentro del marco de la teoría del “medio”) darían pie a una interpretación literalista como legitimación del lienzo en blanco en calidad de “obra pictórica” (en efecto: éste es una superficie delimitada, tiene todo lo “esencial” del medio pictórico): una obra carente de todo aspecto ilusionista, y que no muestra otra cosa que su condición de puro artefacto. Pero la experiencia de un objeto cualificado así, únicamente por su literalidad, no es muy distinta de la de cualquier objeto arbitrario, perteneciente a cualquier ámbito no artístico de la vida: no ofrece una especificidad experiencial que “justifique” la preservación de la actividad artística productora de objetos tan irrelevantes. La exigencia modernista de preservación de la autonomía de la experiencia estética viene así a encontrarse en conflicto con la propia exigencia de pureza del medio derivada de ella.

De aquí que Greenberg afirme la necesidad de preservar un componente de ilusión para evitar que la obra no sea más que un mero objeto; pero no cualquier tipo de ilusión, sino un componente legítimo, un tipo de ilusión que sea conforme a la naturaleza del medio, a la exigencia de reconocimiento de que la obra es también un objeto. Greenberg usa una serie de argumentos para mostrar que un cierto tipo de ilusión es necesario, y de cuál se trata; y una segunda serie, para mostrar qué sea lo que es necesario excluir de ella. Pues bien: la “opticidad” es la concreción que toma este aspecto de ilusión legítimo para el caso de la pintura, y para el de las artes “visuales” y plásticas en general (pues Greenberg hará extensivas a la escultura sus argumentos), y está en conexión con la idea de una “experiencia visual”<sup>19</sup>. La noción tenía un largo pasado formalista que se remontaba a los orígenes del formalismo en las teorías de la “pura visualidad”. Greenberg introduce sus tesis purovisualistas sobre la “opticidad”<sup>20</sup> con dos líneas de argumentación. La primera responde a la necesidad de eludir las consecuencias reduccionistas de su teoría materialista del medio artístico para el caso de la pintura. La segunda es más retórica, y parte de su fragmentaria teoría de la sociedad moderna como racionalización general y sus ideas sobre el método científico y el criticismo kantiano como depuración, acotamiento y “atrincheramiento” de cada disciplina en sus límites legítimos.

Examinemos la primera línea de argumentación. Greenberg apela a la imposibilidad artística y creativa de mantener la planitud “literal” del soporte pictórico, que siendo “absoluta y total”, excluye y es quebrada por la más mínima intervención sobre ella. El supuesto tácito de Greenberg parece ser la necesidad de que se produzca alguna intervención sobre el lienzo en blanco, de que éste sufra una mínima elaboración. Sin ello no habría decisiones artísticas involucradas en la producción de la obra; lo cual sería la clausura de todo ámbito de creatividad y también de valor artístico, que no puede existir sino como ámbito de decisiones creativas humanas, como veremos más adelante<sup>21</sup>. Dice Greenberg, como ya vimos, y según su teoría del medio, que tal vez, en el momento actual de la evolución del Modernismo, sea posible concebir

<sup>19</sup> Ambas nociones son ambiguas y problemáticas: la primera es físico-fisiológica, la segunda psico-perceptiva; ninguna de ambas tiene en su origen específicas connotaciones estéticas, ni tampoco artísticas.

<sup>20</sup> CE 4: 89-90.

<sup>21</sup> Cfr. nuestro apartado 1.6.2., sobre normas esenciales del medio y decisiones creativas.



un lienzo en blanco como un “cuadro”, como obra de arte pictórica. Pero conforme a las ideas (de corte tradicional) que el propio Greenberg suscribe sobre creatividad artística y autoría<sup>22</sup>, e incluso dejando aparte cuestiones de calidad, el lienzo en blanco no es satisfactorio siquiera como obra de arte. Pues, tradicionalmente, la condición de tal exige algún tipo de relación causal y decisoria del objeto con un individuo humano agente y productor, con la acción de un artista en relación con las condiciones limitadoras del medio en que trabaja; aspecto que no pertenece a la teoría del modernismo, ni tampoco propiamente a la del medio, pero que cobra ahora relevancia.

Con respecto a la segunda línea argumentativa, que apela a la noción greenberguiana de “método científico”, Greenberg muestra una actitud positivista: se trata de asegurar un campo de experiencias que se presupone como dado, eliminando lo que no le pertenece. El argumento es éste: la pintura es un arte visual, y, conforme con la exigencia de consistencia del método “científico”, debe confinarse a la “experiencia visual”, como su campo propio. Greenberg extrapola la idea de “método científico” al campo artístico: hay un problema a resolver, el de “las artes visuales” (que sería el problema de la concreción de la experiencia visual en una obra de arte plástica), y los términos en que ha de ser resuelto son los mismos en los que se plantea, es decir: los términos de “aquello que es dado en la experiencia visual”. El purovisualismo se legitima apelando a la “consistencia científica”<sup>23</sup>; la falacia de metátesis sería tratar el objeto (experiencia visual) de las artes visuales en términos que son ajenos a la propia experiencia visual. Entre dichos elementos “ajenos a lo visual”, se encuentran para Greenberg varias cosas: lo literario y lo temporal, por ejemplo; pero también el elemento de lo “táctil”, que es, ciertamente, algo dado en la experiencia visual, pero espurio. Eso conlleva la exclusión no ya sólo de lo lineal que circunscribe el contorno de los cuerpos (lo táctil en Wölfflin), sino también de todo lo que es relieve y volumen, de las relaciones de valoración de claroscuro con las cuales aquéllos se representan en un plano, o del espacio tridimensional en que éstas se dan (ya se trate del espacio real o de su representación plástica mediante perspectiva y escorzo): todo ello queda circunscrito al medio de la escultura, constituye “lo escultórico”. Pero como es ajeno a lo propiamente visual, ha de ser eliminado de la pintura y las artes visuales (incluida la escultura). Se proclama, para todas las artes plásticas, que en definitiva serían todas, por igual, “artes visuales”, la normatividad de la “pura experiencia visual” depurada de “asociaciones táctiles”.

Por tanto, se proclama la exclusión de lo “táctil”, que queda equiparado a lo “escultórico”, y Greenberg llega a decir, de modo históricamente un tanto inverosímil:

...la pintura modernista muestra, precisamente por su resistencia a lo escultórico, cuán firmemente ligada permanece a la tradición, por debajo y más allá de todas las apariencias contrarias. Pues la resistencia a lo escultórico data de mucho antes de la aparición del Modernismo. [...] algunos de los mayores logros de la pintura occidental se deben al esfuerzo que ha hecho a lo largo de los últimos cuatro siglos por deshacerse de lo escultórico. [...] Así, para fines del siglo XIX, todas las tendencias ambiciosas en pintura habían convergido, entre todas sus diferencias, en una dirección anti-escultórica. [CE 4: 88]

Esta exclusión de lo escultórico/táctil se justifica con cuatro argumentos. Primero, apelando a lo puramente constitutivo de la experiencia visual: en ésta, lo táctil se da por contaminación de asociaciones del tacto y el movimiento, que pertenecen a otra esfera sensorial (la del tacto, o la cinética) o que introducen componentes no específicos de aquella (recorrido en el tiempo). Segundo, porque lo táctil, al implicar siempre tridimensionalidad, asociada a volumen y relieve, contraría la planitud que caracteriza la esencia del medio pictórico. Tercero: la fuerza de la ilusión espacial en la experiencia de la obra se antepone y oculta la literalidad del medio de un

<sup>22</sup> Cfr. Nuestros caps 1.7., sobre el proceso creativo, y 1.8., sobre el valor artístico.

<sup>23</sup> CE 4: 91.

modo que es, para Greenberg, especialmente sangrante, y que contraría el reconocimiento de lo literal. Cuarto (y siempre implícito en Greenberg), la ilusión de espacio profundo y cuerpos con volumen que conlleva lo táctil va teñida de un parecido con los objetos y el espacio “no artísticos” del mundo real, que perturba de modo inquietante la autonomía del objeto artístico. Nótese que el primer argumento corresponde a la línea formalista de especificación de las artes que incide en su especificidad fenoménica, mientras que el segundo y tercero lo hacen en la línea formalista que insiste en la constitución artefactual, y el cuarto es una apelación más general a la noción de autonomía artística (que el formalismo concibe de peculiar manera, y Greenberg, de modo más peculiar aún), sobre la cual habremos de volver en otro momento<sup>24</sup>.

Poca argumentación ofrece, en cambio, Greenberg, en textos de esta “segunda época”, para la exclusión de textualidad y temporalidad del dominio de lo visual, aparte de la de “The case of abstract art”, basada en contraponer el interés del orden mediado y dinámico del tiempo al desinterés de la experiencia estética. Greenberg parece incluso desmentir su propia posición inicial de “Towards a newer Laocoon”<sup>25</sup> (que describía la Modernidad pictórica como proceso de separación de las artes plásticas respecto de las literarias), en “Modernist Painting”:

Para alcanzar la autonomía, la pintura ha tenido por encima de todo que despojarse de todo lo que pudiera compartir con la escultura, y es en su esfuerzo de hacer esto, y no tanto – lo repito – de excluir lo representacional o lo literario, como la pintura se ha hecho abstracta. [CE 4: 88]

Pero en realidad, esa exclusión parece como si fuera de suyo para los modos más habituales de temporalidad y textualidad en la representación pictórica: difícilmente podría entrar el tiempo en una ilusión en la cual se ha suprimido todo espacio tridimensional de despliegue del movimiento. Por lo mismo, difícilmente cabría que entrase en ella lo textual por vía narrativa, cuando la narración lo es de la acción, que es movimiento de figuras, representando personajes “reales”, en el tiempo. Y en general, el lenguaje de las artes verbales y la literatura es, como dijo Lessing, de “signos sucesivos”, que sucumben a los mismos motivos de exclusión que afectan al tiempo.

Lo “óptico” purificado incluye, en cambio, la posibilidad de una cierta ilusión espacial, que no es meramente plana, pero que tampoco es la de un espacio tridimensional, sino la de un “espacio óptico”, que invita a ser penetrado sólo por la vista. Incluye la posibilidad del color, la textura, siempre que no sugieran volumen. Permite la diferencia de áreas y el contraste de fondo-figura, pero aquí con reservas, porque cuando estas se producen por delimitación de áreas mediante los recursos lineales, como la línea de contorno del dibujo, Greenberg considera que están dando pie a asociaciones táctiles espurias. Vincular la pureza de la experiencia visual con la eliminación de lo táctil permite, en el caso de la pintura, una admisible solución de compromiso entre la preservación de la riqueza propia de la experiencia visual (mucho más amplia que la mera fisicidad literal de un objeto) y la exigencia de la norma del plano pictórico, pero sin llegar a cancelar la tensión de lo literal con la ilusión; pues la intervención en el plano literal para introducir cualquier riqueza de experiencia óptica conllevará la alteración de esa planitud total.

<sup>24</sup> Cfr. nuestro apartado 1.9.3., donde indicamos que la yuxtaposición del problema de fondo, el de garantizar la autonomía del arte (concebida como desinterés, contrapuesto a lo material), con los argumentos derivados de la teoría del medio, da lugar a nuevas paradojas.

<sup>25</sup> Cfr. “Towards a Newer Laocoon”, secciones I y II; CE 1: 24-27, donde Greenberg defiende esa exclusión, en parte inspirándose en las reflexiones de G. E. Lessing en *Laocoon* al respecto, aunque critica a Lessing por tomar partido en favor de la primacía de la literatura sobre las demás artes. Greenberg justifica la exclusión de la temporalidad (en “The case for abstract art”) con argumentos que tienen más bien relación con el desinterés de la experiencia estética que con la especificidad de la esfera visual; cfr. nuestro apartado 1.9.3.

Sea cual sea su costo teórico, esta operación permite a Greenberg justificar la preservación de un componente legítimo de ilusión en el desarrollo coherente del arte modernista, mediante la introducción de una triple distinción. Primero: entre la planitud literal de un mero objeto arbitrario y la del plano pictórico de un cuadro (que nunca es una superficie totalmente vacía, siempre ha sido alterada): sólo ésta, y no la primera, es la planitud del medio pictórico, hacia cuya preservación se orienta la pintura modernista. Segundo, entre la ilusión escultórica (de volúmenes de las figuras, desplegados en un espacio tridimensional), que ha de ser evacuada, y la ilusión óptica (sin modelado de volúmenes, y tal vez también sin “figuras”), que es legítima. Y tercero, entre el espacio ordinario (tercera dimensión), en que el espectador puede penetrar y moverse, pues es el mismo de su hábitat normal, y un “espacio óptico”, donde sólo puede penetrar con la mirada. Y así, se justifica también la posibilidad de una pintura ilusionista, e incluso, representacional, siempre que lo “representado” no sean figuras que tengan un volumen desplegado en un espacio de tres dimensiones como el ordinario. La abstracción tampoco es, pues, momento necesario de la evolución estilística, desde esta perspectiva: es posible un arte figurativo (representativo) puramente óptico.

No obstante, es al arte abstracto más reciente al que Greenberg atribuye el mérito de haber intentado culminar la satisfacción de la exigencia de atrincheramiento de la pintura en la esfera sensorial de lo visual. Exigencia que Greenberg enlaza con la “tradición antiesculturica” que atribuye al arte modernista (tradición que también cree descubrir en el premodernista), y que sería la forma adquirida por el debate tradicional sobre el primado del color o del dibujo en el tránsito del arte tradicional al modernista<sup>26</sup>. El modo de esta explicitación se retrotrae así al Impresionismo, en cuanto que primer movimiento de arte modernista; y los esfuerzos del arte abstracto en ese sentido quedan vinculados al Impresionismo<sup>27</sup>.

Pero aquí surge una nueva paradoja. La escultura es, como la pintura, un arte plástico (conforme a la clasificación tradicional del Sistema de las Bellas Artes); y las artes plásticas se conciben como “artes visuales”. La normatividad de la pura experiencia óptica, si se entiende vigente para todo arte plástico (y no sólo para la pintura), supone, para la escultura, la exclusión de todo cuanto se ha excluido de la pintura: lo táctil, el volumen, el relieve, que precisamente son “lo escultórico”, lo que por sentido común pertenecería a los recursos más propios del medio de la escultura, el cual consiste en el volumen y lo tridimensional. Pero esto supone, para el caso particular de la escultura, una violación del principio formalista de separación de las artes; que habrá de ser justificada conforme a la teoría del medio aduciendo alguna peculiaridad constitutiva del medio de la escultura que lo legitime.

Ya antes de “Modernist Painting”, Greenberg dio el paso decisivo para tal justificación, restringiendo el alcance del principio de separación de las artes en el caso particular de la escultura, en “Sculpture in our time” (1958):

Es significativo, sin embargo, que la sensibilidad modernista, aunque rechaza la pintura escultórica de cualquier tipo, permite a la escultura ser tan pictórica como desee. Aquí la prohibición de que un arte entre en el dominio de otro queda suspendida, gracias a la concreción y literalidad únicas del medio de la escultura. La escultura puede confinarse virtualmente a dos dimensiones [...] sin dar la sensación de que viola las limitaciones de su medio, porque el ojo reconoce que lo que se ofrece en dos dimensiones

<sup>26</sup> Debate que Greenberg traducirá en “After Abstract Expressionism” a términos de la dualidad wölffliniana “lineal-pictórico”.

<sup>27</sup> Fried cree poder ver en este vínculo una suerte de reconocimiento de la limitación histórica del uso de la noción de “ópticidad” para el arte modernista (cfr. AIMAC: 19-23). Pero el texto greenberguiano no da lugar a conclusiones tan precisas sobre la cuestión, como Fried reconoce: “No es que los dos usos de la noción de ópticidad que he venido localizando sean completamente distintos en los escritos de Greenberg” (AIMAC: 21).

está realizado realmente (no palpablemente) en tres. [CE 4: 59]

si bien la última afirmación, con el pretexto de que el ojo es capaz de reconocer que el material de que está hecha una obra de escultura son piezas sólidas, grávidas, con volumen y de tres dimensiones (tan ligeras, delgadas y frágiles como se quiera), aunque no sea esto lo que la experiencia artística de la obra muestra (presumiblemente una apelación a lo que el ojo “sabe” en contraposición a lo que “se ve”), es un argumento débil para sostener que aquí no se da encubrimiento del medio por la ilusión (¿Es que el ojo no sabe que cualquier lienzo es un objeto de tres dimensiones, aunque muy plano? Y sin embargo, la explotación de su tridimensionalidad como efecto artístico, según Greenberg, no sería experimentada como menos ilegítima).

En la pintura, el argumento de la afinidad de lo táctil (ilusorio) con lo tangible (literal, real) del soporte es paradójico: lo táctil, al mismo tiempo que subraya este rasgo literal, contraría otro rasgo también “material” o literal, el de la planitud, abriendo un agujero virtual de perspectiva en el plano pictórico. También la compatibilidad de lo óptico con la literalidad del soporte escultórico es paradójica, porque en realidad lo desmaterializa y niega (y el argumento de Greenberg para defender esa compatibilidad es débil). Las paradojas resultan de buscar un compromiso entre exigencia de especificidad del soporte y requisito artístico de ilusión que sirva para ambas artes, manteniéndolas juntas como artes plásticas, y visuales; pero la “visualidad” no es rasgo material específico de ninguno de ambos medios artísticos, sino de la esfera sensorial de la visión, a la que el arte pictórico ha quedado vinculado.

### 1.4.3. Lo óptico como lo pictórico

A lo largo de su “segunda época”, Greenberg plantea una especie de tendencia contemporánea a la superación de lo “pictórico” en la acepción de Wölfflin (que Greenberg creía que había sido la modalidad predominante en el arte abstracto avanzado de las décadas anteriores). En ese sentido, el texto más sobresaliente es “After Abstract Expressionism”, donde Greenberg aplica el sistema de conceptos polares de Wölfflin para explicar el origen del Expresionismo Abstracto de postguerra (estilo que Greenberg prefiere denominar “Abstracción Pictórica”, *Painterly Abstraction*) en el arte de vanguardia anterior a la II Guerra Mundial, particularmente, el cubismo analítico y la abstracción geométrica derivada de éste, y emplea esos conceptos para la definición, descripción y diagnóstico evolutivo a partir del Expresionismo Abstracto del nuevo tipo de pintura abstracta que Greenberg defiende como legítima sucesora de aquél en la línea principal del Modernismo: lo que él denomina “abstracción postpictoricista” (en contraposición a la “abstracción pictoricista” del Expresionismo Abstracto)<sup>28</sup>; poniendo como modelos a tres artistas del Expresionismo Abstracto que se apartaban de la corriente principal de éste, gestualista y matérica: Mark Rothko, Barnett Newman y Clyfford Still.

En un primer momento Greenberg introduce una caracterización de la “pictoricidad” (*painterliness*)<sup>29</sup> que él atribuye a Wölfflin, pretendiendo sintetizar con ella la noción wölffliniana de “lo pictórico” (el “pictoricismo”, o lo *malerisch*), y que Greenberg vincula a la estética del Expresionismo Abstracto (de la que este artículo quiere sugerir su superación); caracterización realizada en términos de rasgos estilísticos de esta escuela pictórica: 1) relativos a la aplicación del pigmento y la textura: “aplicación espontánea y virtuosa”, “densidades variables e irregulares de la materia pictórica”, o “tactilidad”; 2) relativos al color: masas cromáticas

<sup>28</sup> En el texto del catálogo de la exposición de 1964 “Post Painterly Abstraction”, CE 4: 192-197.

<sup>29</sup> CE 4: 129.

superpuestas, tono no uniforme (variaciones de tono o valor); 3) relativas a forma y diseño global: perfiles no nítidos, ritmos intensos y de período amplio. Pero más adelante, Greenberg introduce una segunda (y muy diferente), caracterización de “pictoricidad”, en explícita contraposición a la anterior<sup>30</sup>, que no se formula en términos de recursos técnico-plásticos tan concretos, sino de lo que Greenberg denomina los “verdaderos objetos” de la pictoricidad: en el plano compositivo, la “apertura” u *openness* (contrapuesta a la “densidad cubista” del pictoricismo característico del Expresionismo Abstracto); y al nivel del color, la “pureza y plenitud” cromáticas (un colorismo de tonos uniformes y puros, contrapuesto al claroscuro del pictoricismo convencional expresionista). La relación de esta noción de “pictoricidad”, que aquí se introduce, con la de “lo pictórico” como “pictoricismo”, propia de Wölfflin (lo *malerisch*), dista de ser obvia.

Con ello, Greenberg introduce un nuevo concepto de “pictoricidad”, caracterizado fundamentalmente como “colorismo” (“a vision keyed to the primacy of color”<sup>31</sup>, donde “visión” es término ligado a la noción greenberguiana de “concepción”, que examinaremos); y ello le pone en condiciones de criticar el pictoricismo “tradicional” (la noción wölffliniana de lo “pictórico” o *malerisch*) del Expresionismo Abstracto<sup>32</sup>:

Si hay una crisis, no es del arte abstracto en general, sino de la Abstracción Pictórica en particular [...]. Hacia 1955 como muy tarde, las posibilidades expresivas del aspecto pictoricista – del aspecto puramente pictórico, puramente *malerisch* [el término alemán de Wölfflin para designar lo pictórico] – se habían agotado por el momento. [CE 4, 179]

Pero Greenberg critica siempre ese “pictoricismo” *malerisch* en nombre y a beneficio de lo *verdaderamente* “pictórico” (que Greenberg entiende a su peculiar manera). El argumento es el siguiente<sup>33</sup>: la verdadera pictoricidad (la greenberguiana, es decir, abierta y colorista) no sería en realidad el pictoricismo de los expresionistas abstractos: éste es más bien un obstáculo para su verdadera realización. Lo es, debido a la tendencia a efectos claroscuristas del uso que esos artistas hacen de los recursos “pictóricos” propios de la primera caracterización, wölffliniana, del término; y a la sensación de compacidad, lleno, masa, que producen su explotación de las propiedades matéricas del pigmento (pincelada gruesa y marcada) y sus ritmos fuertes, sensación a la que acompaña inevitablemente una ilusión de espacio tridimensional que albergue esos volúmenes y masas sugeridos. Y la conclusión es que el claroscurismo (que ahora se identifica y hace las veces del pictoricismo en sentido convencional wölffliniano) es “escultórico”, “táctil”: crea volumen, masa, relieve, ilusión de espacio tridimensional, similar a la de la perspectiva en la pintura figurativa tradicional. Por tanto, es “no-pictórico”; es decir: una modalidad de ilusión contraria a la naturaleza plana del medio pictórico, según el esquema teórico de “Modernist painting” (el cual Greenberg se encarga de recapitular brevemente, por si no hubiese quedado claro, en lo que parece un inserto en el cuerpo del texto de “After Abstract Expressionism”<sup>34</sup>).

Se plantea cuál sea la finalidad que persigue Greenberg con esta argumentación, habida cuenta de la llamativa intrusión de la teoría greenberguiana del medio. Greenberg afirma que los

<sup>30</sup> CE 4: 130-131.

<sup>31</sup> CE 4: 129.

<sup>32</sup> En “The «crisis» of Abstract Art” (1964): la “crisis” no es del arte abstracto, sino de los recursos pictoricistas del expresionismo abstracto; Greenberg defiende la pintura abstracta señalando otras posibilidades de futuro, como veremos.

<sup>33</sup> Este argumento se reproduce en versión condensada en “Post Painterly Abstraction”, CE 4: 192 y ss.

<sup>34</sup> CE 4: 131-2; inmediatamente a continuación de este pasaje introduce Greenberg su noción de “concepción”, y su inflexión en el esquema evolutivo del Modernismo, en lo que Fried (AIMAC: 36, 38-39) ha interpretado como el intento greenberguiano de eludir las consecuencias “literalistas” del reduccionismo de éste, fatales para la pintura.

que él denomina “objetos de la pictoricidad” han de ser “salvados de la pictoricidad misma” (es decir, del pictoricismo convencional, wölffliniano). Pues bien: quisiéramos sugerir que el objetivo de Greenberg es presentar un doble encumbramiento: el encumbramiento de lo “pictórico” (o de los “verdaderos objetos de la pictoricidad”), tal como él lo entiende, es decir, como lo “óptico puro”, la “ópticidad” (*opticality*), en contraposición al pictoricismo, a lo *malerisch*, de Wölfflin; y con ello, el encumbramiento de la nueva línea de abstracción “postpictórica”, en tanto que ejemplifica esta nueva pictoricidad, como culminación de lo propio de la pintura por excelencia; y ello, desde la *doble perspectiva* de los esquemas evolutivos de la teoría “cíclica” de la alternancia de modos de visualidad del formalismo de Wölfflin, y de la teoría historicista lineal de la reducción a la esencia del medio del Modernismo de Greenberg.

Por un lado, en Wölfflin, la polaridad plástica entre lo lineal y lo pictórico se vincula a la alternancia histórica entre el modo de visualidad “táctil” y el “óptico”: lo óptico en Wölfflin viene a ser, pues, aquello mismo que designa la categoría de “lo pictórico”, y esta es, para el autor suizo, la forma más propia del arte de la pintura, la menos ligada a valores plásticos de otras artes; sólo que para Wölfflin lo pictórico *incluye* la ilusión de espacio en profundidad, y de modelado de volumen por claroscuro. Por otro lado, en Greenberg, la “ópticidad” libre de elementos táctiles queda vinculada también a la noción greenberguiana de lo pictórico. Y no es disparatado pensar que, igual que para Wölfflin, para Greenberg es la pictoricidad, y la ópticidad, lo más propio del arte pictórico: él nunca lo dice expresamente, pero vendría a ser asimismo una “esencialidad” de la pintura. Recordemos, además, que la teoría reduccionista y materialista del medio pictórico defendida en “Modernist Painting”, al señalar la planitud como el rasgo distintivo del medio pictórico, lo hacía en contraposición a lo “escultórico”, en tanto que conjunto de rasgos materiales (volumen tridimensional real, tangible) propios del medio del arte de la escultura (aunque también, recuérdese, lo hacía a costa del color, que sería compartido con otras artes, y por tanto, no “esencial”). Pero ya hemos visto que en Wölfflin, lo escultórico o “táctil”, en cuanto que modo de visualidad, se opone a lo óptico. Las dos oposiciones: pintura-escultura (rasgos materiales de sus medios greenberguianos) y “pictórico-escultórico” (modos de visualidad wölfflinianos) aparecen aquí en paralelismo.

Nuestra interpretación es, entonces, que lo que aquí presenta Greenberg como categoría plástica verdaderamente “pictórica”, pero que ya no va a llamarse “lo pictórico”, y que no va a ser el pictoricismo de Wölfflin, sino la “pura ópticidad” (con sus notas determinantes, apertura y color, y con total exclusión del claroscuro), pasa a afirmarse, en virtud del fuerte paralelismo de los términos de la contraposición entre modos básicos de visualidad wölffliniana y los términos de la formulación greenberguiana de la teoría del medio, como algo *constitutivo del medio pictórico*: como su esencialidad, o como una parte constitutiva de ella; quizás por eso afirma Greenberg que apertura y color son los “verdaderos objetos” de la pictoricidad. En efecto: ninguna de sus dos notas constitutivas contradice la materialidad plana de la esencia del medio pictórico, y la “apertura” se asemeja a la noción del nuevo modo de espacialidad propiamente “óptica” de “Modernist painting”, el cual, frente a la perspectiva tridimensional, no contraría al medio pictórico plano. Conforme al esquema lineal esencialista del Modernismo, revelan plenamente la esencia de éste. Y además, lo hacen dejando un espacio para la ilusión, cuya tensión con la literalidad del medio, decía Greenberg, es necesaria para el logro pictórico.

Justo al revés sucede con la “pictoricidad” entendida según la definición wölffliniana, como “pictoricismo”, que contraría la esencia del medio pictórico; porque, sin que Wölfflin se dé cuenta (parece sugerir Greenberg), implica profundidad, y por ello, tactilidad, y no ópticidad, como Wölfflin pensó: la profundidad tridimensional y los cuerpos que ella circunscribe son conceptualmente (y quizás perceptualmente) indisociables. De un modo que desde el punto de

vista greenberguiano resulta paradójico, Wölfflin concibió lo táctil como lineal y plano, y lo óptico (y por tanto, lo pictórico) como profundo y basado en manchas, pues para Wölfflin la profundidad espacial es una ilusión óptica, creada por el contraste de manchas en clarooscuro (que para Wölfflin no es un recurso menos “óptico” que el uso de manchas de colores puros sin contrastes de clarooscuro: lo crucial en ambos casos es que son *manchas*), donde intervienen asociaciones cinéticas de movimiento, o la memoria de éstas; y lo “táctil”, o tangible, en cambio, son para él *superficies* (aunque pertenezcan a cuerpos con volumen). Para Wölfflin, la ilusión de modelado y profundidad es una posibilidad perfectamente genuina de la pintura: en efecto, Wölfflin no tiene una teoría greenberguiana del medio pictórico como “plano delimitado”.

Greenberg, por el contrario, concibe lo “pictórico” como plano (conforme a su teoría del medio pictórico), porque, aunque fuera cierto que las superficies son lo materialmente tangible, su teoría del medio pictórico es materialista; y la pintura es esencialmente superficie, tanto como la escultura es esencialmente volumen y, por ello, profundidad espacial. Y es al volumen, *pero también al espacio tridimensional*, a lo que vincula las tanto las asociaciones cinéticas (que también Wölfflin vincula al espacio), tanto como las táctiles<sup>35</sup> (que Wölfflin no considera vinculadas intrínsecamente al espacio en profundidad). Lo “pictórico” en el sentido de Wölfflin, por involucrar la noción de “profundidad”, no puede ser lo puramente óptico para Greenberg: no puede ser, como dijo Wölfflin, “una intuición que aprendió a confiar en la mera impresión de los ojos”, ni “la renuncia a lo palpable en aras de la simple apariencia óptica”<sup>36</sup>.

Sucede que en Wölfflin, tanto lo táctil como lo óptico son modos de visualidad, que gozan de igual legitimidad en la plástica de la pintura; sólo que el más eminentemente “pictórico” es el de la opticidad con ilusión espacial, precisamente porque para él, donde la pintura más despliega su potencialidad artística (y su condición óptica de arte visual), es en la capacidad de producir esa ilusión. En otras palabras: Wölfflin no tiene una teoría “literalista” del medio pictórico; no es parte de su teoría una contraposición entre “literal” e “ilusionista”. Pero Greenberg sí la tiene; y en ella, el medio pictórico es su superficie material, pero sólo en tanto que plana (no en tanto que parte de un objeto tridimensional): la pintura es ante todo su literalidad plana de su soporte. Quizás él no podría decir que donde más despliega la pintura toda su potencialidad sea en su literalidad plana; pero sí ha de decir que, si hay una “opticidad” en que la despliegue, el ser plano ha de hacerse acorde con ella, formar parte de ella. Y así, Greenberg hace mediar su teoría literal del medio pictórico en su reformulación de lo “óptico” como sustituto de la concepción wölffliniana de “lo pictórico” como “pictoricismo”.

De este modo, Greenberg hace un negocio redondo. Por sí sola, su teoría esencialista de la pintura, determinada en atención exclusiva a las condiciones materiales de su medio (de su soporte) debería ir de la mano, en el plano plástico-formal, con la tendencia a la planimetría compositiva y a lo lineal (en sentido wölffliniano), y en el plano que denominaremos aquí “icónico”, con el rechazo del ilusionismo y la afirmación absoluta de la literalidad; y las consecuencias serían muy empobrecedoras en cuanto a valores plásticos. Pero Greenberg acepta la contraposición de Wölfflin “lineal-pictórico” y el esquema cíclico de su alternancia histórica, e incorpora todo ello a su propio esquema evolutivo teleológico, lineal y materialista-esencialista.

<sup>35</sup> Recordemos el argumento de Greenberg en “Sculpture in our times” (CE 4: 56-57) y “Modernist painting” (CE 4: 88-89), un argumento entre metafísico y epistemológico, pero elemental: es inconcebible un cuerpo, entidad de tres dimensiones, sin pensar al mismo tiempo en el espacio tridimensional en profundidad que lo albergue, y viceversa; Greenberg atiende a consideraciones conceptuales. Wölfflin atiende más a consideraciones perceptuales: percibir visualmente el espacio no tiene para él nada que ver con tocar volúmenes; es una cuestión de recordar sensaciones de movimiento. Y lo táctil es para él cuestión de palpar contornos y superficies, no de volúmenes ni de espacio.

<sup>36</sup> Wölfflin, op. cit., p. 266, tr. cast. p. 250.

Como resultado, el nuevo estilo de síntesis que él propone, la “abstracción postpictórica” inspirada en Rothko, Newman y Still, aparece como doble punto culminante de lo “pictórico”, en sentido plástico y de las categorías de la visión (Wölfflin) y en el sentido del soporte material y de la teoría del medio pictórico (Greenberg); y lo hace sin empobrecimiento plástico, y sin ser un retroceso al estilo de la abstracción geométrica lineal anterior al Expresionismo Abstracto, derivada del “canon cubista” (la cual, según Greenberg, era “lineal” exactamente en el sentido wölffliniano del término), ya que no es “lineal” en el sentido de Wölfflin, sino que solamente es “no-pictórica” en este sentido.

De modo que muestra a Greenberg como un “hegeliano”, la contraposición wölffliniana “lineal-pictórico” queda trascendida en una nueva síntesis, por primera vez en la historia de la evolución de las formas; y por primera vez en la evolución de la pintura modernista, queda superado el “canon cubista”:

Still, Newman y Rothko se alejan de la pictoricidad del Expresionismo Abstracto como para salvar a los objetos de la pictoricidad – color y apertura – de la propia pictoricidad. Es esto por lo que su arte puede ser denominado una síntesis de lo pictórico y lo no pictórico o, mejor, una transcendencia respecto de las diferencias entre los dos. No una reconciliación de éstas – eso pertenecía al Cubismo Analítico, y sucede que estos tres americanos son los primeros pintores abstractos serios, los primeros pintores abstractos de *estilo*, en romper radicalmente con el Cubismo. [CE 4: 129]<sup>37</sup>

Y ello, sin retroceso alguno en el “orden” de la “historia del arte como fenómeno”: sin retroceso estilístico, como el que se producía en el Expresionismo Abstracto, a ilusionismos espaciales y valores táctiles que supongan una recesión en el avance hacia la revelación de la esencia plana del medio. Y, gracias a la técnica de manchado de Pollock y Louis<sup>38</sup>, sin retrocesos al canon lineal cubista de la abstracción plana anterior al Expresionismo Abstracto que supongan una regresión en la evolución plástica de las formas. La evolución lineal del Modernismo nunca fue mejor servida.

También evita Greenberg con su maniobra los riesgos literalistas de la teoría del medio, la reducción del arte pictórico a la literalidad material de su soporte, y el problema del nominalismo; y garantiza un mejor anclaje y criterio de juicio para la valoración de la calidad artística que aquellas condiciones materiales, manteniendo la referencia a algo de naturaleza más convencionalmente “pictórica” (es decir, relativo al uso de pigmentos y sus cualidades) y afín a una concepción de lo pictórico propia del formalismo clásico de Wölfflin: la genialidad de la “concepción” y el diseño incluiría el talento para elecciones relativas a parámetros propios del formalismo clásico, valores plásticos como “color”, “espacio”, “composición”.

La síntesis del nuevo post-pictoricismo “óptico” resultará ser el “nuevo estilo común” para todas las artes plásticas y decorativas (arquitectura y escultura incluidas) del arte moderno reciente<sup>39</sup>, cuyo surgimiento Greenberg había proclamado ya a finales de los años 50. Si bien la noción de “opticidad”, según Michael Fried<sup>40</sup>, sería reemplazada por la de “apertura” (*openness*) en escritos de aquél posteriores a “After Abstract Expressionism”, y hasta fines de los años 60, Greenberg siguió describiendo el arte más actual con la categoría wölffliniana de “lo lineal”:

...desde una mirada fija y distanciada emergen algunos rasgos estilísticos marcadamente comunes [a las

<sup>37</sup> Cfr. también “Lous and Noland”, CE 4: 99, donde se adelanta esa idea inmediatamente después de “Modernist Painting, y se presenta a los pintores de la nueva generación del mismo modo.

<sup>38</sup> CE4: 248.

<sup>39</sup> CE 4: 60.

<sup>40</sup> En su discusión sobre la doble valencia de la noción de “opticidad” en Greenberg, AIMAC: 21.



diversas corrientes de vanguardia de los años 60]. El diseño de contorno es casi siempre claro y explícito, el dibujo perfilado y limpio, el contorno o área geoméricamente perfilado o por lo menos limpio y claro, el color plano y brillante o por lo menos indiferenciado en valor y textura dentro de un tono dado. En medio de la pululación de novedades, el arte avanzado en los 60 se suscribe casi unánimemente a estos cánones de estilo -cánones que Wölfflin llamaría lineales [CE 4: 294]<sup>41</sup>

Lo “lineal” sería el término genérico para conceptualizar la sensibilidad plástica común a todos los estilos de los años 60 (y no sólo la “abstracción postpictorista” defendida por Greenberg).

Se suele vincular el formalismo con una tendencia estética “clasicista”, que identifica con noción misma de “forma” un modo de organización, composición o “estructura” con una unidad, regida por criterios de equilibrio, claridad y articulación, dando preferencia a los valores plásticos de lo que Wölfflin denominaba lo “clásico” y “lineal”. Greenberg; con su énfasis en la noción de “unidad formal” de la obra de arte, y su descripción de la experiencia estética del arte como experiencia de “unidad simultánea”, participa de esa sensibilidad clasicista: la estructura y la unidad son para él valores plásticos fundamentales. Pero Greenberg profesa un clasicismo elástico, con una matizada noción del orden y la unidad, que reconoce diversas posibilidades de ambos, los cuales no necesariamente ni preferiblemente han de ser evidentes<sup>42</sup>.

En la década de los años 40, Greenberg había superado su propia preferencia “clasicista” por la pintura abstracta plana y lineal del “canon cubista”, y sus reservas hacia la restauración del ilusionismo tridimensional y el claroscuro (lo “barroco”) que suponía el Expresionismo Abstracto. A fines de los años 50, rechaza éstos últimos, y revocando sus viejas reservas hacia la aparente (y poco clasicista) carencia de estructura y carencia de perfiles nítidos del Impresionismo y del Monet tardío, Greenberg reconoce los méritos de éstos en términos de su teoría del medio (como explicitación de la tensión entre ilusión de profundidad por claroscuro y “diseño de superficie”, es decir, la planitud del medio pictórico, con descarte final de la convención superflua del claroscuro), y señala el potencial de algunos de sus aspectos para futuros desarrollos de la pintura abstracta, más allá del Expresionismo<sup>43</sup>, encontrado aspectos de lo que creyó sería la nueva estética del arte modernista anticipados en la pintura tardía de gran formato de Monet (el de la serie “Las Ninfas”).

Para acomodar lo que en cierto modo es un retorno a su originario gusto “clasicista” (pero transformado), Greenberg amplió su concepto de “unidad”<sup>44</sup>. La “unidad dramática” o claroscurista (construcción tectónica y tridimensional de masas, basada en recursos táctiles de valoración, profundidad y claroscuro), era sólo una de las posibilidades tradicionales de la unidad, cuya validez se limita al cierto estilo “pictorista”, preservado en la vanguardia clásica por el modelo cezannista-cubista, y luego, por la línea principal del Expresionismo Abstracto<sup>45</sup>. Pero la unidad en la nueva pintura abstracta (al igual que el Impresionismo) será de un tipo distinto: “unidad sinfónica”, basada en puras diferencias de tonalidad de color, y desplegada en el plano pictórico: sería ésta la de Monet, y la recuperada del olvido por los “expresionistas abstractos radicales”, de que habla Greenberg, y sus discípulos más jóvenes, pero sin ser exactamente lo mismo que la unidad basada en valores plásticos lineales del gusto estrictamente clasicista.

<sup>41</sup> Cf. también CE 4: 313.

<sup>42</sup> Sobre la distinción entre “orden mecánico” y “orden estético”, cfr. CE 4: 246-247, 258, y nuestro apartado 1.5.1. (el orden estético como “abstracto”); sobre su importancia para la caracterización ontológica de la obra de arte, cfr. 1.9.2.

<sup>43</sup> En “The Latter Monet”, CE 4: 8-9.

<sup>44</sup> *Ibid.*, CE 4: 10-11.

<sup>45</sup> Atribuye este tipo de unidad a Pollock, cfr. CE 4: 110.

. Quizás Greenberg no compartió la ambición teórica del formalismo clásico por desarrollar un aparato conceptual sistemático para el análisis plástico de las obras de arte; no propuso nunca un sistema categorial completo al modo de Wölfflin. Pero sí usó los conceptos heredados del formalismo, para hallar la lógica subyacente a una evolución o a una cierta situación estilística, y para el análisis de obras concretas, de modo muy condensado; y como hemos visto, introdujo las innovaciones conceptuales de detalle apropiadas a sus propias necesidades. Como Greenberg era ante todo un crítico, y no un teórico, esas necesidades eran las de su práctica crítica, que Greenberg, entendió, tal como señala (y comparte) Michael Fried<sup>46</sup>, como el ejercicio del juicio valorativo en casos particulares. Dejando aparte estas pequeñas aportaciones de detalle al aparato conceptual del formalismo clásico, lo más similar al intento greenberguiano de articular una versión propia, *sui generis*, de formalismo, distinta a la recibida de las tradiciones europeas, o para el caso, de la británica de Fry y Bell, sería su propia formulación de la “teoría del medio”; pero, como hemos visto, la combinación de dicha teoría con planteamientos formalistas más tradicionales crea fricciones, por si los problemas internos de la propia teoría greenberguiana del medio artístico no fueran ya bastantes..

Pese a todo, con esa combinación logra Greenberg dar cuenta de su nuevo hallazgo crítico de lo “post-pictoricista”, la claridad y la apertura, en un marco de pensamiento formalista, sin abandonar su sensibilidad clasicista; logra, pues, dar cuenta de ellas analíticamente, ya que no tal vez de su valor, pues como Greenberg señala:

Claridad y apertura [los rasgos del estilo postpictoricista], insisto en decir, son cualidades relativas [es decir, sin carga valorativa] en arte. En la medida en que pertenecen a los aspectos físicos de la pintura, no son sino medios, neutrales en sí mismos, y no garantizan nada en punto al valor estético definitivo<sup>47</sup>

reconociendo así que su carácter de avance estilístico en la historia del arte no pertenece al plano del valor, sino al de los hechos, u “orden fenoménico” del arte. Lo que deja planteada la cuestión del exacto papel del análisis y categorías formales en la práctica de la crítica, que según Greenberg es básicamente valorativa<sup>48</sup>.

Pero esta operación, que es aún más compleja de cuanto hemos explicado aquí<sup>49</sup>, tiene dificultades: es artificiosa hipótesis de la convergencia de la alternancia pendular wölffliniana de modos de visualidad, ligados a categorías plásticas, con el proceso lineal greenberguiano de avance hacia la plena manifestación de la esencia del medio, concebido en términos de nociones abstractas, “materiales” o geométricas. Más aún, el esquema cíclico wölffliniano exigiría como próxima etapa el retorno al modo visual “táctil”. Greenberg ya había reconocido (el Expresionismo Abstracto era un ejemplo) que retrocesos así en el plano “fenoménico” de la evolución artística a veces se habían producido para bien de la ampliación de los recursos plásticos, y también del valor artístico. Pero ahora, un retorno de lo táctil, en el marco de la teoría greenberguiana de progreso lineal de la modernidad y del medio artísticos, presentaba problemas, puesto que la relación de oposición dual de lo pictórico con lo lineal se suponía dialécticamente trascendida: ¿Cómo concebir ese retorno sino como una regresión en los modos de visualidad, por no decir en el proceso de revelación de la esencia del medio pictórico.

<sup>46</sup> Fried, AIMAC: 4; sobre su asentimiento a esta distinción de Greenberg, cfr AIMAC: 50-52

<sup>47</sup> CE 4: 195.

<sup>48</sup> Respecto de lo cual, cfr. nuestro apartado 1.10.3.

<sup>49</sup> La argumentación de Greenberg involucra, además del nivel de análisis plástico, un nivel adicional relativo a la distinción entre “representación” (figuración) e “ilusionismo” (sugerencia de espacialidad, ya sea tridimensionalidad perspectiva o de otro tipo), y a la superación de la contraposición entre ilusión y abstracción. Cfr. nuestros apartados 1.5.2., 1.5.3.



## 1.5. Abstracción y representación

Se piensa comúnmente que el formalismo, de algún modo, es una posición teórica que favorecería la aparición de la pintura y el arte abstractos. Y esta idea es verosímil, aunque no hubo unanimidad entre los autores formalistas respecto a la valoración del arte abstracto, y aunque los primeros teóricos formalistas contaban con una práctica artística representacional como referente y como presupuesto, mostrando tan escaso interés por el arte abstracto como por el arte moderno en general. Que esa asociación es verosímil, lo demuestra el hecho de que los sucesores inmediatos de aquellas primeras generaciones de teóricos formalistas de gusto más “conservador” convirtieran el formalismo en el marco teórico privilegiado para entender el arte moderno, dando lugar así a la versión más conocida de lo que entendemos por “modernismo”.

Al contrario que aquellos teóricos formalistas fundacionales, y en plena sintonía con los audaces formuladores del “modernismo” que les sucedieron, Clement Greenberg fue, sin duda, uno de los más grandes e importantes defensores de la pintura abstracta en la historia del arte y de la crítica artística del siglo XX. Varios de los textos clave el período del que nos ocupamos tienen esta defensa como su tema central<sup>1</sup>. Otros tienen como tema el futuro de la práctica del arte abstracto, y su evolución estilística en la nueva “abstracción post-pictórica” propugnada por el propio Greenberg<sup>2</sup>. Y para Greenberg, la pintura abstracta fue la vía por la que el arte norteamericano saltó del provincianismo a un nivel de centralidad artística rival o superior al europeo, lo cual celebra Greenberg en varios textos de esta época, como hecho consumado<sup>3</sup>. Desarrolla así, una cierta noción teórica de abstracción, prosiguiendo el debate con las concepciones del arte como actividad imitativa de las formas naturales con el que se había iniciado el formalismo como teoría de las artes plásticas, y a sus ojos, el arte abstracto tendrá un carácter ejemplar con respecto a lo que en general, desde una perspectiva formalista, el arte debe ser, y a cómo debe ser adecuadamente contemplado, si bien, como vamos a comprobar en el curso del presente capítulo, su defensa del arte abstracto fue en ciertos aspectos bastante más matizada de lo que suelen atribuirle sus detractores.

### 1.5.1. Abstracción y naturaleza

En general, se puede decir que la noción de abstracción en Greenberg se construye sobre un modelo que opera con la contraposición naturaleza/artificio, y donde la noción de mimesis como referencia al modelo natural es el término polar de oposición. Greenberg construye esa noción, por un lado, positivamente: con apoyo en su teoría del medio, y señalando cómo para un arte la abstracción consiste en tomarse como referente a sí mismo; pero también negativamente, señalando que su resultado es un alejamiento del modo de ser propio de los seres y las apariencias naturales. Y la “abstracción” en este sentido, se encuentra en tres aspectos: en el carácter relacional de la unidad formal de la obra; en el peculiar orden estético que la rige, y en la modalidad peculiar de relación que constituye la contemplación estética en que se aprecian dicho orden estético y unidad formal.

<sup>1</sup> “The case for abstract art” (1959); “The identity of art” (1961), “How Art Criticism earns its bad name”, (1962), “The «crisis» of abstract art” (1964); el texto tardío “Jackson Pollock: «Inspiration, vision, intuitive decision»” (1967) puede considerarse quizás como el cierre de esta serie.

<sup>2</sup> Es la serie formada por “Louis and Noland” (1960), “After Abstract Expressionism” (1962), “Post-Painterly Abstraction” (1964), y la introducción de 1963 a una exposición de Noland, Louis y Olitski.

<sup>3</sup> Por lo menos desde “American-type painting”, de 1955 (CE 3: 217-236); y cfr. también “New York painting only yesterday” (1957) y “America takes the lead” (1965).

Para Greenberg, el giro autorreflexivo del arte modernista sobre los recursos propios de sus medios es un movimiento hacia la “abstracción”. Greenberg atribuye al Impresionismo, en concreto a Monet (dentro de la recuperación de la obra tardía de este artista, que Greenberg promueve en esta época<sup>4</sup>), el mérito de haber impulsado este giro autorreflexivo. El discurso “naturalista” de los artistas impresionistas sobre la fidelidad a las “impresiones” y su flirteo con teorías sobre los colores y la percepción entonces en boga, habría sido en realidad, según Greenberg:

...un esfuerzo [...] por encontrar un principio de consistencia para el arte pictórico en otro lugar que en el pasado precedente. [...] Al final [Monet] encontró lo que estaba buscando, que no era tanto un nuevo principio como uno más amplio: y se hallaba no en la Naturaleza, sino en la esencia del arte mismo, en su “abstracción”. [CE 4: 8-9].

donde “abstracción” son “las cualidades del medio solamente”, tomadas como principio de consistencia, campo de intervención de las decisiones creativas; y ello, aunque el propio Monet no fuera consciente de tal cosa, y pensara aún en términos de alcanzar un grado fidelidad a la apariencia natural mayor que el del arte precedente. “Abstracción” designaría un principio de organización de la obra de arte basado en la fidelidad a las condiciones del medio artístico, y conforme con el imperativo modernista de “reconocimiento” de éstas (es decir, de obedecer a ellas y dejarlas aparecer). Un principio tan amplio, que podría decirse que lo satisface cualquier obra (incluyendo algunas figurativas y de estética “naturalista”) que respete mínimamente este imperativo de reconocimiento.

También “abstracta” es, según Greenberg, la unidad formal que configura la obra, o “unidad formal abstracta”<sup>5</sup>, la cual describe a veces nuestro autor, en el caso particular del arte pictórico, como un “patrón de formas decorativo” (“decorativo”, por desplegarse en el plano del soporte pictórico) producido por los recursos plásticos, además de como unidad “instantánea”<sup>6</sup>. Greenberg concibió la unidad formal de la obra en términos de relaciones, relaciones de elementos plásticos. Esto constituía también un aspecto de su abstracción, puesto que lo que contaba a la hora de conformar dicha unidad no eran los elementos plásticos concretos, discretos, sino las relaciones establecidas entre ellos al formar un todo (que según Greenberg eran el contenido del acto creativo de “concepción” artística, lo concebido en ella). Esto no es un verdadero acercamiento a la posición pitagórica y racionalista del proporcionalismo estético, pues Greenberg nunca habla de proporciones numéricas fijas ni de “números privilegiados”, y menos aún de atribuirles un significado trascendente; el empirismo de Greenberg y su distinción entre el orden estético y el aparente, indican más bien lo contrario, y la tradición formalista siempre mantuvo reservas hacia el racionalismo estético de ascendencia pitagórica<sup>7</sup>.

Greenberg aplicó esta concepción relacional de varias maneras. La empleó para sostener que en la “pintura de tipo americano” del Expresionismo Abstracto habría un incremento en el grado de abstracción (relacionalmente entendida) con respecto al canon cubista, lo que le llevaría a declarar la superioridad de la “pintura de tipo americano” y su emancipación respecto de la pintura de vanguardia europea<sup>8</sup>. Y la aplicó también para dar cuerpo a las ideas adelantadas en su

<sup>4</sup> En “The Later Monet”.

<sup>5</sup> CE 4: 83.

<sup>6</sup> CE 4: 80: debe ser “captada de un vistazo”, en “un instante de tiempo indivisible”. Cfr. 1.9.3.

<sup>7</sup> Cfr., por ejemplo, Eduard Hanslick, *Vom musikalisch Schönen*, cap. III, p. 62; Adolf Hildebrand, *El problema de la forma en la obra de arte*, p. 41, que expresan claras reservas hacia ideas de estética proporcionalista.

<sup>8</sup> “After Abstract Expressionism”, CE 4: 128.

artículo de 1958 “Sculpture in our times”, en textos posteriores donde analiza la escultura de Anthony Caro (que elaboraba entonces sus piezas mediante la articulación de ligeros elementos de metal y acero) como ejemplo de abstracción sin precedentes<sup>9</sup>, haciendo suyo el concepto saussuriano de “syntaxis” que fue propuesto con ese propósito por su en aquel entonces seguidor, Michael Fried:

Caro está mucho menos interesado en contornos o perfiles que en vectores, líneas de fuerza y dirección. Raramente ocurre que una forma singular en la escultura de Caro proporcione satisfacción en sí misma; el peso de su arte radica preponderantemente en lo que Michael Fried llama su “syntaxis”, esto es, en las relaciones entre sus partes discretas. [CE 4: 205]

El carácter relacional (prioridad del todo respecto de las partes) sería un “énfasis en la abstracción, la radical desemejanza [*unlikeness*] con la naturaleza”<sup>10</sup>. La desemejanza, más que en los elementos particulares, radicaría en el modo como éstos se organizan, que se alejaría de la “lógica estructural de las cosas ponderables ordinarias” (incluso cuando las obras producen semblanza de tales objetos); lógica esta última que Greenberg considera aquí ser de simetría estricta (lo que él llama “orden aparente”), dentro de un espacio tridimensional profundo, grávido y anisotrópico, ocupado por cuerpos sólidos con volumen<sup>11</sup>. En la influencia de las reflexiones de Michael Fried sobre este desarrollo de Greenberg hay malentendidos, pues Fried precisamente emplea la noción de syntaxis saussuriana para una lectura de esas mismas obras que no deja de ser “mimética” (antropomórfica, expresiva y corpórea)<sup>12</sup> en un sentido ajeno al planteamiento greenberguiano, complementándola con una hipótesis tomada de Merleau-Ponty sobre la posibilidad de una creación de significado no mediada por la inserción del signo en el sistema relacional del lenguaje, y ataca la concepción en términos de reajuste y balance orientado al equilibrio relacional, el distanciamiento del espectador y el desinterés que ello conllevaba, y que Fried pensó contrariaba la intensidad, inmediatez de la experiencia estética. Cosas todas ellas fuera de los intereses de Greenberg.

Greenberg sostuvo la diferencia constitutiva entre el “orden estético”, específico del arte, y el mero “orden aparente” o “mecánico” de la naturaleza<sup>13</sup>. “Naturaleza” es aquí el “ámbito natural de las apariencias”, abarcando no sólo lo estrictamente natural, sino también fenómenos y objetos propiamente artificiales, productos humanos, pero realizados sin propósito estético, y que se nos presentan cotidianamente en la experiencia ordinaria, no en la artística. Lejos de ser un caos informe, la naturaleza presentaría habitualmente patrones de organización claramente identificables; el arte no es simplemente la actividad de introducir en un supuesto caos natural de lo perceptual un orden cualquiera, sino que produce un tipo de orden peculiar que es característicamente artístico. “Orden” es siempre organización y equilibrio en un todo. Pero en la naturaleza, el orden se basaría en principios inflexibles de simetría axial y equivalencia exacta: sería evidente, estático y rígido, y ofrecería unos pocos patrones invariables. El orden estético del arte no se basa en simetrías y equivalencias rígidas, sino que cuenta con ligeros desajustes que sólo se compensan en la totalidad relacional; y además, es pluralista,

<sup>9</sup> CE 4: 255. Más, incluso, que David Smith, el escultor norteamericano entronizado por Greenberg: las piezas de éste eran abstractas en su desmaterialización y su sustitución de la organicidad natural del bulto redondo por la construcción, pero pese a todo, seguían organizando ésta conforme a la lógica de las “cosas ponderables ordinarias” (omitiendo sólo su “ponderabilidad”).

<sup>10</sup> CE 4: 205-6.

<sup>11</sup> Cfr. CE 4: 60.

<sup>12</sup> Fried dirá que no imitan la configuración misma de los objetos, particularmente del cuerpo humano, tanto como sus “efectos”, o “gestos” expresivos; cfr., por ejemplo, su “Anthony Caro” (de 1963), AC: 269-276.

<sup>13</sup> Cfr. CE 4: 246-7, 256. Greenberg usa la distinción para criticar a lo que él considera estrechez normativa de Ernst H. Gombrich, en su reseña del libro *Norm and Form* de este autor austríaco.

ofrece muchos posibles patrones organizativos: no es evidente a primera vista, es dinámico, implica una tensión sutil de equilibrio/desequilibrio (y no el estatismo del equilibrio total), que lo hace expresivo, significativo. Diferente en su organización del orden natural, el orden relevante en el arte es, pues, también “abstracto”.

No requiere ningún esfuerzo particular producir orden mecánico: éste se produce “naturalmente”, por sí solo, pero es artísticamente trivial; por contra, el orden estético es “el único camino al éxito en el arte”, y requiere talento y esfuerzo crearlo. Es posible extraer orden estético del meramente mecánico, pero requiere mucha sabiduría del artista; y muchos artistas, sobre todo de la abstracción geométrica de tradición europea, que usan principios de orden muy sistemáticos, corren el peligro de no lograrlo. Los procedimientos *all over* del Expresionismo Abstracto de un Pollock, en cambio, logran producir verdadero orden artístico bajo su apariencia caótica. Pero este orden es más difícil de reconocer y comprender, y de aquí que el público y ciertos críticos que no realizan el esfuerzo de sensibilidad visual necesario para verlo, o no son capaces de hacer tal esfuerzo en absoluto, rechacen ese arte, viendo en él sólo azar y caos. Es esta la respuesta de Greenberg a los detractores de la abstracción; también su censura a la estrechez de miras del Gombrich de *Norm and Form*, a quien echa en cara reconocer como “orden” sólo aquél del tipo evidente, el “natural” para Greenberg, y confundirlo con el artístico.

El carácter “abstracto” de la unidad formal, que Greenberg entiende como “instantánea”, se ha de comprender en el horizonte de la contraposición greenberguiana entre el orden “dinámico” de la acción interesada en la vida, en la experiencia cotidiana, y el orden de la instantaneidad estática de la experiencia de contemplación arte, cuyo kantiano “desinterés” es requisito tanto de la experiencia estética pura como de la correcta valoración en el juicio estético de la calidad<sup>14</sup>. La “naturaleza” es aquí el carácter instrumental y “dinámico” de la expectativa, la utilidad y el interés de la existencia cotidiana, que se desarrolla en el orden del tiempo y la duración. La peculiaridad de la experiencia estética del arte, entendida como el conocimiento de la calidad de la obra a través de la vivencia identificadora del espectador con la unidad formal de ésta, constituye así otro eje de distanciamiento de lo “natural”, aún más profundo que el de la falta de parecido con el mundo natural de las apariencias. Está más allá de demarcaciones de estilo, época, o tema: se la puede encontrar en cualquier obra de calidad cuyo interés no se agote en las formas de disfrute que puede proporcionar el mero parecido representacional (como en el simple agrado sensible o en el placer del reconocimiento de lo representado), y que exhiba una unidad plástica capaz de suscitar una experiencia de disfrute genuinamente estética. Si bien todos los aspectos de la obra ajenos al contenido específicamente plástico conllevan un posible perjuicio del desinterés de la experiencia estética (cuando desvían la atención hacia ellos)<sup>15</sup>.

La constitución peculiar de la experiencia estética complementa el primer aspecto de la abstracción como unidad formal de la obra y hace de la abstracción propiamente artística algo que trasciende el orden de lo meramente “decorativo”, al vincularla a la autonomía y desinterés de una experiencia que reclama atención exclusiva. La tendencia de la pintura moderna occidental a la abstracción, constituye según Greenberg una novedad cultural, frente a la modalidad “subordinada” de experiencia y la intensidad de atención reducida de las tradiciones de “artes decorativas” no occidentales:

La decoración abstracta es casi universal [...]. Pero sólo en Occidente, y sólo en los últimos cincuenta años, han aparecido cosas tales como cuadros abstractos y piezas exentas de escultura abstracta. Lo que

<sup>14</sup> Cfr. Nuestros apartados 1.10.2., 1.10.3.

<sup>15</sup> Cfr. CE 4: 78-9.

constituye la gran diferencia entre éstas y la decoración abstracta es que son, exactamente, cuadros y escultura exenta -obras individuales que son concebidas para ser contempladas por derecho propio y con total atención, y no como anexos, aspectos incidentales o disposiciones de cosas distintas a ellas mismas. [CE 4, 76]

Ello permite a Greenberg afirmar que la eliminación de todos los aspectos de la obra (entre ellos, “representación” e “ilusionismo”, que Greenberg distingue) que conlleven imitación de la naturaleza “no compromete al pintor con lo ‘meramente’ decorativo”<sup>16</sup>.

### 1.5.2. Representación, figuración e ilusionismo

Podría pensarse que los términos en que Greenberg define la dinámica de la modernidad artística como búsqueda reductiva de la esencialidad del medio, y en que concibe el resultado de ello como literalidad del soporte material, llevarían inexorablemente al arte modernista a la abstracción, con exclusión de toda representacionalidad. Pero ello sólo en parte es así, y para Greenberg, esto no significa una necesaria exclusión de la figuración o representación; pues distingue varios conceptos y tipos de representación, no todos los cuales suponen una referencia mimética al modelo natural.

En “After Abstract Expressionism”, Greenberg introduce matizaciones en la contraposición habitual entre pintura “representacional” en sentido amplio (la que se suele denominar corrientemente “figurativa”) y pintura “no representacional” (la comúnmente denominada, en sentido laxo, “abstracta”). Para ello, introduce también distinciones dentro de cada uno de estos conceptos. Para empezar, dentro de lo “representacional” en sentido amplio, contrapone dos aspectos:

- 1- “Representación” o “figuración” en sentido estricto: el uso de los recursos plásticos para aparentar la presencia de objetos y figuras;
- 2- “Ilusión”: empleo de esos recursos para crear sensación de espacio (normalmente, de espacio tridimensional, fugado en profundidad), contrapuesta a la literalidad plana de la superficie del lienzo;

aspectos los cuales son ambos componentes habituales de la tradicional pintura “representacional” o “figurativa” (en sentido amplio), del Renacimiento al siglo XX.

La “representación”, o “figuración” en sentido estricto, tiene que ver con la creación de relaciones de fondo-figura. Dentro de la “representación”, Greenberg destaca y contrapone dos modalidades que a él le interesa especialmente comparar, pero que no son las únicas posibles:

- 1- “Representación esquemática”: las figuras se hacen aparecer insinuando sus contornos, pero no necesariamente su volumen; es compatible con cierta tendencia a la abstracción y al primado del plano pictórico (es “virtualmente abstracta”, dice Greenberg; así, por ejemplo, en el cubismo sintético y sus derivados);
- 2- “Representación desahuciada” (*homeless representation*): se representan las figuras insinuando su volumetría; pero el ámbito en que se las presenta no es claramente el espacio tridimensional que constituye su “hábitat” natural (así en el cubismo analítico, por ejemplo).

---

<sup>16</sup> CE 4: 56.



Modalidades éstas a las cuales cabe añadir la de la pintura naturalista convencional (figuras con volumen en un espacio tridimensional ilusorio).

“Ilusión” es un término que (como hemos visto) pertenece al contexto de la teoría greenberguiana del medio; pero en ese contexto tiene un sentido más amplio (abarcando tanto la representación o figuración propiamente, como lo que aquí estamos denominando “ilusión”). Como término contrapuesto a “representación”, “ilusión” tiene un sentido más restringido: se trata de la creación ilusionista, en sentido amplio, de espacio, atmósfera, ambiente; y Greenberg contrapone dos modalidades opuestas de “ilusión”, en ese sentido restringido:

- 1- “Diagramática”, “por asociación” o “leída”, vinculada al uso de métodos, en parte convencionales, de representación proyectiva del espacio tridimensional por recursos lineales, tales como la perspectiva tradicional por líneas de fuga (es la modalidad de la mayoría de la pintura del clasicismo renacentista, así como la que usa cierta figuración esquemática cuasi-abstracta para contextualizar sus figuras);
- 2- “Perceptual”, “inmediata” o “ilusionista”, vinculada al uso de recursos plásticos pictoricistas de aplicación de la materia del pigmento, y de gradaciones cromáticas de valores de claroscuro (propia de la pintura figurativa barroca y de la abstracción pictoricista; conlleva difuminación de los perfiles de las figuras, pero acentuación de sus volúmenes)

A estas, cabe añadir una tercera: el nuevo ilusionismo “puramente óptico” de un espacio no tridimensional en sentido convencional, ilusionismo que Greenberg propugna. Éste es una modalidad particular de ilusionismo “inmediato” (no involucra “lectura” de dispositivos de representación proyectiva convencionales), pero no es totalmente “ilusionista”: esto es, no contraría la literalidad plana del medio pictórico. La noción de “opticidad” designa el conjunto de recursos plástico-pictóricos orientados a crear un ilusionismo especial que no sea el tridimensional de la realidad ordinaria (en el que existe toda obra en cuanto que mero objeto ordinario, junto a todos los demás objetos), y que no contraría la naturaleza plana del medio pictórico.

Con respecto al medio escultórico, la ilusión de tactilidad, masa y “textura orgánica”, viene a hacer las veces de la ilusión espacial tridimensional en la pintura (pues Greenberg vincula de la experiencia de profundidad espacial con las asociaciones táctiles), como tentación a evitar en aras de la “fidelidad al medio”:

Toda imagen reconocible está destinada a ser contaminada de ilusión, y la escultura modernista, también, se ha visto impulsada a recorrer un largo camino hacia la abstracción; y sin embargo, la escultura puede seguir sugiriendo imágenes reconocibles, al menos esquemáticamente, sólo con tal de que se abstenga de imitar la sustancia orgánica (siendo la ilusión de sustancia o textura orgánica en la escultura análoga a la ilusión de la tercera dimensión en el arte pictórico). [CE 4: 59]

La distinción entre ilusión y representación propiamente dicha (o figuración) es problemática, ya que, como indica Greenberg, la creación de figuración por relaciones de contraste fondo-figura, por más lineal, plana y abstracta que sea, implica siempre automáticamente la percepción de un grado mínimo de ilusión de espacio, aunque sea del tipo más diagramático, codificado y “abstracto” posible. En el marco de esta distinción, las categorías formalistas de la visión tienen más que ver con la ilusión en sentido estricto que con la figuración, o representación: la ilusión de distintos tipos de atmósfera, ambiente o espacio, es concebible sin indicación de figuras; y Greenberg analiza perfectamente obras abstractas en

términos de dichas categorías de la visión. De modo que ni ellas ni la ilusión (con ciertas salvedades) están terminantemente excluidas por la abstracción. Por su parte, dentro de las coordenadas de la teoría greenberguiana del medio, tanto la ilusión como (en menor medida) la representación son opuestas a la literalidad, caen del lado de la “ilusión” (en el sentido más amplio que tiene el término en el contexto de esa teoría).

### 1.5.3. *Ejemplaridad y dialéctica histórica de la abstracción*

Como crítico, Greenberg ha de dar cuenta del papel y posición de la abstracción en la tradición pictórica<sup>17</sup>, en el “orden de los valores” artísticos. Dentro de una práctica artística tradicionalmente representacional como la pintura, la pintura abstracta es una novedad histórica que justifican las exigencias de purificación del Modernismo y del medio; y para Greenberg, sólo es una continuación de la tradición pictórica anterior<sup>18</sup>. Pero la descripción del proceso de surgimiento de la pintura abstracta, pertenece al plano meramente teórico-descriptivo del “orden fenoménico” del arte como evolución estilística, no al valorativo (y menos aún al normativo). Es una descripción “dialéctica”, y revela, de nuevo, la faceta de Greenberg más “hegeliana”.

Greenberg sí defendió firmemente el arte abstracto contra sus detractores, incapaces de reconocer el verdadero “orden artístico”, que confunden con el “mecánico” (diferencia la cual, reconoce Greenberg, el análisis formal por sí sólo es impotente para hacerles ver<sup>19</sup>), y niegan que haya en él orden ni valor. O contra la “crítica periodística” que celebra en ese arte un nuevo tipo de “valor estético” no cualitativo, que no radicaría en la obra misma (reducida a objeto arbitrario, huella de una actividad), sino en el “proceso expresivo” que da lugar a ella (creando así los mitos de la pintura abstracta como “pintura de acción”, del “fin de la pintura”, incluso del “fin del arte”). Por contra, el arte abstracto es “artístico”: no es “informe”, tiene forma, relaciones, y por ello, valor cualitativo, responde Greenberg<sup>20</sup>.

Empero, en el orden de los valores, el arte abstracto no es un valor estético imprescindible: Greenberg señala que buena cantidad de arte moderno de calidad es “figurativo”, en algún sentido. Sí afirma, en cambio, que es *sólo de hecho* el arte abstracto, el que ha tendido a alcanzar logros artísticos concretos de mayor nivel en obras puntuales:

La pintura abstracta puede ser una forma más pura y quintaesenciada de arte abstracto que el de tipo representacional, pero eso de por sí no confiere calidad a un cuadro abstracto. La proporción de mala pintura abstracta en relación con la buena es en realidad mucho mayor que la proporción de mala pintura abstracta en relación con la buena. Sin embargo, la mejor pintura, la gran pintura, de nuestra época es casi exclusivamente abstracta. [CE 4: 82]<sup>21</sup>

y al sustituir la literatura por la escultura como amenaza a la autonomía y separación de las artes, corrigiendo su propia proscripción pictórica de lo narrativo y literario de “Towards a Newer Laocoon” (que corría pareja con el descarte de la figuración)<sup>22</sup>, Greenberg niega implícitamente que la abstracción sea consecuencia lógica inmediata del proceso autocrítico del modernismo: la

<sup>17</sup> CE 4: 87-88, 89.

<sup>18</sup> CE 4: 110 : Pollock como continuador de la tradición cubista.

<sup>19</sup> Cfr. Nuestro apartado 1.9.3.

<sup>20</sup> Cfr. CE 4: 108-110, 178-179, 181.

<sup>21</sup> Cfr. también CE 4: 266.

<sup>22</sup> CE 4: 88; para la proscripción de lo literario en “Toward a Newer Laocoon”, cfr. CE 1: 24-27, y nuestro apartado 1.4.2.

exigencia primaria no es eliminar la representación en general, sino un tipo determinado de ilusión, la de espacio tridimensional (lo cual no exige llegar a la abstracción sin figuración).

Greenberg titubea en este punto: afirma a veces que ambos aspectos de la representacionalidad en sentido amplio, “representación” e “ilusionismo” (en cualquiera de sus respectivas modalidades), por hallarse del lado de la “ilusión” (en cuanto que contrapuesta a lo literal del medio), habrían quedado en el proceso de autocrítica modernista igualmente reducidos a la condición de “convenciones inesenciales”:

[La renuncia a la ilusión de la tercera dimensión] es el paso decisivo, pues se renuncia a lo representacional como tal sólo en la medida en que sugiere la tercera dimensión. [...] Mondrian, por otra parte, nos ha mostrado que lo pictórico puede seguir siendo pictórico cuando el último rastro o sugerencia de lo representacional ha sido eliminado. En otras palabras, ni lo representacional ni lo tridimensional [la ilusión] es esencial al arte pictórico, y su ausencia no compromete al pintor con lo “meramente” decorativo. [CE 4: 56]

y otras veces matizará que no hay aún tal exclusión, por lo referente a la figuración, sino sólo a la ilusión tridimensional<sup>23</sup>. Como se trata del espacio en la que las figuras de los objetos pueden desplegar su volumen, se tiende a eliminar a éstas, no por rechazo de ellas mismas, sino de sus “asociaciones espaciales” y de volumen tangible, que son una amenaza a la “bidimensionalidad literal” (la cual es garante de la autonomía de la pintura, conforme a la lógica modernista de primar la atención sobre la constitución artificial y literal). Ello no impide la posible subsistencia en la pintura modernista de cierto tipo de representacionalidad: la de los contornos de los objetos reducidos esquemáticamente al plano, fuera del espacio en que pueden habitar. Sólo como consecuencia ulterior derivada de esta exigencia se eliminará la representación y la narratividad.

Si la pintura abstracta tiene relativo valor ejemplar dentro de la evolución o “purificación” del arte modernista, es porque en ella determinadas cuestiones cruciales de éste (exigencia de “reconocimiento” del medio, principio de integridad del plano pictórico, dialéctica entre “simplificación” de elementos y “complejidad” de problemas y soluciones) adquieren su máxima tensión, haciendo de ella la avanzada de la evolución estilística<sup>24</sup>. El problema de la moderna pintura abstracta es crear un orden artístico y valioso sin contrariar la naturaleza del medio (sin imitación servil del orden natural); y lo que plantea ese problema es la orientación general del proceso de autodefinición de las artes plásticas (pintura o escultura) hacia el desvelamiento de la esencia del medio pictórico y hacia la definición de éste por rasgos “materiales” (en realidad nocionales y geométricos) tales como el “plano pictórico” de la superficie del soporte, y las normas de su integridad y delimitación. La expansión del lenguaje plástico, la riqueza de la experiencia artística de la pintura, exige la “apertura” (*unlocking*) de la literalidad del plano. Y el problema es cómo producirla preservando la “integridad del plano pictórico” como principio “abstracto” (o “autorreferencial”, o “autónomo”) de organización<sup>25</sup>, sin llevar a un estancamiento evolutivo del arte en el modelo del “canon cubista”. Un problema análogo al del conflicto literalidad/ilusión<sup>26</sup>, pero visto desde la perspectiva de la oposición naturaleza/abstracción (o mimesis/autonomía).

<sup>23</sup> CE 4: 88.

<sup>24</sup> CE 4: 89, cfr. Deane W. Curtin, en “Varieties of aesthetic formalism” (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no. 40 (Spring 1982), pp. 315-326), que en p. 317 explica: “Los problemas de la representación son no tanto resueltos por la abstracción como reemplazados por nuevos problemas – los problemas de la abstracción”. Esta reformulación, sin embargo, tiene ciertos aires cavelliano-kuhnianos que quizás convienen más a las ideas de Fried que a las de Greenberg.

<sup>25</sup> Es decir, el “problema del plano pictórico”; cfr. CE 4: 194

<sup>26</sup> Recordemos aquí el pasaje de “Modernist Painting”, CE 4: 90.

Atenerse a la depuración modernista, llevaría a una pintura “completamente abstracta”, totalmente plana (anti-ilusionista) y sin sugerencia de figuración (no-representacional). Desde un planteamiento que Fried llamará “literalista”, tal vez la única abstracción verdadera sería la concreción material del objeto artístico, excluyendo toda ilusión y toda representación<sup>27</sup>. Pero no desde la perspectiva de Greenberg: la “pureza” artística puede conducir a la eliminación de ciertas modalidades de ambos, pero no necesariamente exige su eliminación total; “anti-ilusionismo” y “no-figuración” no exigen reducir la obra del arte a los rasgos literales de su soporte físico. Hay cierto tipo de figuración, la esquemática (plana y lineal), que es menos contradictoria con la naturaleza literal plana del medio pictórico, indica Greenberg; más difícil es hacer compatible dicha naturaleza con cualquier tipo de ilusión, en sentido estricto. Y presenta una narrativa genética que justifica que cabe prolongar la evolución e innovación artísticas superando los dualismos entre representación, ilusión, y sus respectivas negaciones. Greenberg describe un doble proceso evolutivo “dialéctico” de alejamiento del modelo natural hacia la abstracción, que comienza por ser un impulso en una dirección, para desembocar en la dirección opuesta<sup>28</sup>. Un nivel de ese proceso conduce de la figuración a la esquematización y la desmaterialización; el otro conduce del anti-ilusionismo al ilusionismo espacial “puramente óptico”.

El proceso se inicia como movimiento de acercamiento a la naturaleza. En pintura, lo inician los impresionistas<sup>29</sup>, abandonando claroscuro e ilusionismo tridimensional, al descubrir que no son necesarios para la representación “naturalista” de la percepción retiniana de la realidad. Pero el Cubismo los reinstauró, pretendiendo captar con mayor fidelidad los múltiples aspectos de la “realidad integral” tridimensional del modelo natural, al descomponer su figura en multitud de planos con diversas valoraciones de claroscuro, pero disponiendo éstos (por fidelidad al medio pictórico) paralelamente a la superficie del lienzo. Ello destruyó la figuración, al desintegrar el modelo natural, y su espacio tridimensional en torno, confundidos en una ambigua disposición de planos:

De hecho, Cézanne y los cubistas hicieron a la pintura bidimensional y decorativa por su propio camino [en contraposición al de Monet y el Impresionismo]: incrementando y enfatizando de tal manera, en su preocupación por la tridimensionalidad, los medios por los cuales ésta había sido tradicionalmente lograda, que la propia tridimensionalidad se perdió de vista. Habiendo sido desligados de su propósito original por su exageración, los contrastes de valor subieron a la superficie [del plano pictórico] como decoración. [CE 4: 10]

El subsiguiente cubismo “sintético” (que sintetiza volúmenes en unidades planas) habría sido una reacción de restauración de la figuración<sup>30</sup>, pero ahora en la modalidad esquemática (plana y lineal). El movimiento inicial hacia la naturaleza desemboca en un grado de abstracción.

El movimiento final a la abstracción parecería haber sido la pintura geométrica postcubista, lineal y plana, de los años 30, anterior a la aparición del Expresionismo Abstracto. Partiendo del cubismo sintético tardío, donde la ilusión espacial es mínima (todos los planos son paralelos al del soporte), pero aún hay figuración esquemática, esta abstracción geométrica

<sup>27</sup> Cfr. el apartado 1.3.6.

<sup>28</sup> Donald Kuspit (en *Clement Greenberg: Art Critic*, Madison: University of Wisconsin Press, 1979, Cap. 2, passim.) ha señalado la tendencia hegeliana de Greenberg a exponer procesos evolutivos como “inversiones dialécticas” del sentido del desplazamiento entre contrarios (en las que el movimiento extremo en dirección hacia uno de los contrarios termina llevando hacia el otro, exactamente en sentido opuesto). Cfr. también Deane W. Curtin, op. cit., p. 320, que confunde el “precepto” de tensión entre literalidad e ilusión con una tal “conversión dialéctica”, cuando no es proceso alguno, sino un estado de tensión siempre irresuelta.

<sup>29</sup> CE 4: 9.

<sup>30</sup> CE 4: 110

habría dado el paso restante al eliminar toda figuración. El residuo de ilusión (en el sentido contrapuesto a “literalidad”) de estas obras es mínimo; y sin embargo dichas obras no son meros “objetos arbitrarios”: tienen valor artístico en la medida en que preservan cierto grado de relacionalidad y orden (no reduciéndose su contenido plástico a los meros rasgos físicos de su soporte material); y en la medida en que ese orden es “artístico”, cargado de calidad. El problema de esa solución es que ofrecía pocas posibilidades evolutivas, y su geometrismo tendía a degenerar en “orden mecánico”, sin tensión ni calidad (en ocasiones Greenberg censura a Piet Mondrian, claro exponente y artista modélico de este tipo de abstracción, por haber caído en un mero orden mecánico, de simetría rígida<sup>31</sup>).

Pero en el Expresionismo Abstracto este segundo movimiento sufriría una “inversión dialéctica” de sentido: partiendo de un arte abstracto geométrico lineal y plano, la búsqueda de nuevas posibilidades estilísticas para éste mediante la técnica pictoricista habría llevado a la reintroducción del claroscuro, y con él, a retroceder al aspecto “natural” del ilusionismo de espacio tridimensional convencional:

Mientras que el Cubismo Analítico había llegado al borde de la completa abstracción persiguiendo tanto al arte como a la naturaleza, el Expresionismo Abstracto volvió al borde de la naturaleza persiguiendo, aparentemente, sólo el arte. [CE 4: 128].

sólo que esta vez se llega al resultado suprimiendo la figuración (salvo en el caso de la línea más “figurativa” del Expresionismo Abstracto, con artistas como Willem De Kooning<sup>32</sup>). Esto parece ser un paso atrás hacia el cubismo analítico (aunque con un mayor grado de abstracción, pues las relaciones de planos valorados no se rigen por el modelo figurativo de ningún objeto natural); una opción cuyas posibilidades estaban ya agotadas desde fines de los años 50<sup>33</sup>.

La solución final de Greenberg, sería el nuevo “ilusionismo” óptico y antiesculturico de la por él llamada “Abstracción Post-pictoricista”: una síntesis que trasciende la polaridad abstracción/representación (tanto figuración como ilusionismo). No es un ilusionismo “diagramático”, pues no emplea recursos lineales para simbolizar una construcción perspectiva; pero no es tampoco un ilusionismo perceptual tridimensional: las características con las que Greenberg describe el “espacio óptico” resultante de este nuevo ilusionismo están fuera de la experiencia ordinaria (extraestética) del espacio “natural” de la vida corriente:

Uno de los énfasis más fundamentales y unificadores del nuevo estilo común es en la continuidad y neutralidad de un espacio que sólo modula la luz, sin consideración a las leyes de la gravedad. Hay un intento de superar las distinciones entre figura y fondo, entre espacio formado y espacio en sentido amplio; entre arriba y abajo [...] En relación con ello está el énfasis que se pone en la economía de sustancia física. Esto se manifiesta en la tendencia pictórica a reducir toda la materia a dos dimensiones – a líneas y superficies que definen o cierran el espacio pero que apenas lo ocupan. [CE 4: 60]

Frente a la gravedad y la anisotropía del espacio de la experiencia ordinaria, el espacio del nuevo arte abstracto será isotrópico, ingravido, sin divisiones jerárquicas y no ocupado por nada parecido a cuerpos sólidos. El ilusionismo espacial óptico no sugiere la profundidad tridimensional, luego es acorde con el principio “abstracto” de respecto al plano de superficie del plano pictórico. Tampoco es propiamente figurativo o representacional: no hay relaciones de

<sup>31</sup> Cfr. CE 4: 248.

<sup>32</sup> Ésta da lugar a la representación de figuras volumétricas en un espacio que no es exactamente el tridimensional que les es propio: *homeless representation*, o “representación desahuciada”, similar al primer cubismo analítico.

<sup>33</sup> Cfr. CE 4: 130, 180-181, 184, por ejemplo.

fondo-figura, o si las hay, no necesariamente sugieren objetos tangibles como los del mundo extraartístico<sup>34</sup>. Esto hace de la opticidad greenberguiana un paradójico "ilusionismo abstracto".

En escultura son la técnica de "construcción" y la "apertura del monolito" la solución a los problemas de la abstracción<sup>35</sup>. El anti-ilusionismo antitáctil es aquí también resultado de un proceso de inversión dialéctica<sup>36</sup>, iniciada al transformar Brancusi la fisicidad de la forma cerrada del monolito en el mero perfil gráfico-lineal de la forma geométrica que lo circunscribe (enfaticando su cierre de bloque por simplificación geométrica y pulimentado de su superficie). Greenberg presenta la tradición de escultura que él denomina "construccionista" como la respuesta alternativa al problema de la integridad del plano pictórico, al explicarla histórico-genéticamente como una extensión tridimensional de la practica cubista del collage y de la posterior supresión del plano pictórico subyacente<sup>37</sup>: el intento cubista de resolver el problema pictórico de la integridad de la superficie del lienzo mediante el collage se salda con la eliminación del lienzo y la "destrucción" del problema inicial. Los escultores adoptan la técnica de "construcción" (proceso de producción de la pieza escultórica por adición y montaje de partes preexistentes separadamente) que resulta de esta otra "conversión dialéctica", dando así el siguiente paso: la ruptura de la propia figura cerrada del monolito (lo único de éste que se preservaba). La ilusión de "modalidades inmateriales" (fiel a la "naturaleza construida" del nuevo medio de la escultura) cerraría este ciclo tan hegelianamente "dialéctico":

Volver la sustancia enteramente óptica, y la forma, sea pictórica, escultórica o arquitectónica, una parte integral del espacio ambiente – esto lleva el anti-ilusionismo en un círculo completo. En lugar de la ilusión de cosas, ahora se nos ofrece la ilusión de modalidades... [CE 4: 60]

La "abstracción" consiste aquí en la renuncia a la tangibilidad, rotundidad, organicidad y textura de las formas naturales.

Vimos cómo Greenberg opera con las categorías wölfflinianas de la visión para presentar la opticidad como la nueva y verdadera pictoricidad, que trasciende la polaridad lineal-pictórico. Pues bien: el ilusionismo óptico de la pintura abstracta postpictoricista trasciende también la demarcación entre lo figurativo (al menos en el sentido de "ilusión") y lo abstracto. Y esto también contribuye a legitimar la paradójica aplicación del mismo principio óptico y antitáctil a la escultura modernista<sup>38</sup>, y su exención del principio de separación de las artes, al hacer de las "asociaciones táctiles" aquello que la pureza exige evacuar, y de la escultura tradicional de bulto redondo (la "tradición monolítica" de la escultura), sea la basada en la técnica sustractiva de talla o en la aditiva tradicional del modelado, el modelo contra el cual el arte pictórico modernista y, finalmente, todo arte modernista, incluida la propia escultura, ha de autodefinirse por diferenciación y oposición. Con ello, y arriesgando el principio formalista de especificidad diferencial de los medios artísticos, Greenberg define el modernismo en escultura como "pictoricismo", es decir, sobre un modelo centrado en el medio pictórico, en la medida en que obedece al criterio normativo que entiende lo "óptico" como paradigma de lo pictórico.

<sup>34</sup> Greenberg piensa a menudo en el caso de Helen Frankenthaler: sus pinturas "ópticas" son figurativas, pero en ellas, las formas de objetos "reales" han quedado despojadas de aspecto sólido, material; esto es, "abstraídas".

<sup>35</sup> Cfr. CE 4: 60, 267, por ejemplo; si bien dichas nociones no aparecen inmediatamente vinculadas a la noción de "abstracción" en estos contextos.

<sup>36</sup> Se produjo, dice Greenberg, "por uno de esos giros en que los extremos se juntan" (CE 4: 57).

<sup>37</sup> CE 4: 58.

<sup>38</sup> CE 4: 59.



## 1.6. Semántica: significado y artes visuales

De un modo que al mismo tiempo que es sorprendente en un autor formalista resulta empero muy significativo también de la posición del formalismo frente al problema del significado en las artes visuales, encontramos en Greenberg un cierto discurso sobre la “semántica” de las artes plásticas, que al igual que se inscribe en la estela de la aversión de toda la tradición formalista hacia una concepción de la obra artística con transitividad semántica (hacia su comprensión como objeto que, supuestamente, “quiere decir”, que “apunta” a algo “otro” de sí misma), recoge también la manera tan peculiar de entender ese significado, aquello a lo que apunta la obra de arte, que propusieron los críticos y teóricos “modernistas” británicos, Fry y Bell, en un giro emotivista no previsible en el formalismo inaugural (tan poco interesado por cuestiones de “semántica” como por “emociones”) y que concibe el significado de la obra plástica de modo un tanto extravagante, como un tipo de emoción peculiar, puramente plástica, inefable, sin parangón con el mundo emotivo ordinario.

Greenberg va, pues, a desarrollar una semántica emotivista basada en la noción del “significado” artístico propiamente dicho de las obras plásticas como un peculiar e intraducible “efecto emotivo” de las formas y recursos plásticos sobre el espectador, que se da a éste en su respuesta personal a la experiencia de la obra. Y se esforzará por distinguirlo de otras nociones habituales del significado de la obra plástica, criticando éstas, y delimitando el alcance y relevancia posible de las referencias al significado en la crítica, teoría y discurso en general sobre el arte; en una posición cuyo resultado final, desde un punto de vista no formalista, resultaría fuertemente limitativo, pues el “significado” propiamente plástico, tal como Greenberg lo concibe, será precisamente para Greenberg algo que, no pudiéndose negar nunca de la obra de arte, y hallándose a la base de todo juicio crítico sobre ella, es precisamente aquello de la misma que jamás tiene relevancia o sentido alguno explicitar.

### 1.6.1. Tradición formalista y repudio de la hermenéutica

Un rasgo que recorre toda la tradición formalista es la actitud reacia a la práctica interpretativa, por verla negativamente como intento de “traducción” de las obras de las artes no verbales a los cauces de lo verbalizable, y de sumisión al imperialismo del lenguaje verbal. También la recorre un rechazo a la práctica de “contextualización” de la obra en su entorno social, histórico, biográfico y mundano, por verla como un intento de salir y saltar por encima de lo que es propio de la obra artística para intentar “explicarla” y ver su “significado” en o a través de cosas que le son ajenas. Así lo expresa un padre fundador, Konrad Fiedler, menospreciando lo que él llama “significado material” o “contenido conceptual” o “ideal” de la obra (lo que su autor supuestamente “quiso decir” con ella), por contraposición al “significado artístico” de la misma:

Es evidente que este contenido [conceptual] no es artístico cuando se trata, por ejemplo, de representaciones simbólicas o alegóricas ingeniosas. Pero, además, es a menudo muy difícil diferenciar entre el significado artístico del material y el significado material de la obra de arte. El objeto de la representación, el contenido, la idea de la obra de arte, guardan por lo general una relación tan estrecha con la intención artística que resulta difícil mantener la consideración del puro resultado de la actividad artística libre del interés por el contenido conceptual. Y, sin embargo, es necesario, pues el interés por el arte empieza en el momento en que se apaga el interés por el contenido ideal de la obra, por paradójico que pueda parecer. El contenido que cabe en la expresión conceptual no es el que debe su existencia a la fuerza esencialmente artística del creador: existe antes



de que se haya acomodado a la expresión de la obra. El artista no lo crea, tan sólo lo encuentra.<sup>1</sup>

En respuesta a tal actitud, críticas opuestas de hedonismo y de frialdad cientifista se han dirigido al formalismo y a Greenberg, y muchas veces para reprochar la pobreza semántica a la que abocaba la autorreferencialidad y la negación de toda transitividad significativa a la obra de arte, ideas éstas que se atribuían a la posición formalista.

Se ha hecho frecuente, recientemente, la reconstrucción de esta resistencia formalista a la semántica como un “ascetismo”, o como un sometimiento disciplinario de lo sensorial a la moderna organización burocrática de dominación<sup>2</sup>. Pero cabe pensar, muy al contrario, que su sentido es exactamente lo opuesto al ascetismo; por ejemplo, a juzgar por algún testimonio, Freud consideraba, no sin cierta censura, la actitud “formalista” de quien ve del arte sólo lo plástico y formal como la de “un hombre entregado al principio de placer” (es decir, falta de sentido de la realidad). Ernst H. Gombrich ha referido cómo, tras pasar una tarde en compañía de pintores, Freud escribía en inglés a Ernest Jones: “El sentido es poco para estos hombres, todo lo que les importa es son líneas, formas, armonía de contornos. Están entregados al principio del placer [*Lustprinzip*]”<sup>3</sup>. No se trataría, pues, de reduccionismo ascético, ya que el significado es “demasiado poco” para estos “formalistas”, hedonistas desenfrenados.

Una importante motivación que condujo a los autores formalistas, empezando por Eduard Hanslick y Konrad Fiedler, a rechazar los excesos hermenéuticos, era la imperativa necesidad de proteger la riqueza de la experiencia específica de las artes “no verbales”. El rechazo formalista de la hermenéutica como método del estudio del arte, o al menos, de las artes plásticas, y también de la música, vino de la mano de un análogo rechazo de la intromisión de lo “literario” en otras artes distintas de la literatura. Esta intromisión de lo literario en la creación artística no literaria, y aquélla práctica interpretativa (la cual, en la época del origen del formalismo, se verificaba más en la crítica de arte que en una incipiente historiografía artística, que por aquel entonces era arqueológica y positivista), ciertamente se habían extendido durante todo el período romántico, y la era de hegelianismo que siguió a aquél probablemente no hizo sino ahondar en esta dirección. Los formalistas vieron en esa intromisión una agresiva fuerza invasora que amenazaba con enterrar la peculiaridad de la experiencia que sólo las artes *no literarias* podían ofrecer (sin por ello ofrecer una explicación teórica basada en hipótesis de una “crisis de la cultura occidental”, como la que propondría Greenberg, y que Fried y Cavell tomarían como referente constante). En palabras del severo crítico del primer Alois Riegl y del formalismo en general, Paul Woodfield,

Fiedler debe haber tenido en mente una tendencia de los críticos contemporáneos a entretejer historias en torno a las obras pictóricas, hasta tal punto que las historias podían llegar a ser más interesantes

<sup>1</sup> Fiedler, *Escritos sobre arte*, p. 56. Richard Woodfield lo reproduce en “Reading Riegl’s *Kunstindustrie*” (contenido en Woodfield (ed.), *Framing formalism: Riegl’s work*, Amsterdam: Gordon and Breach, 2001), en la p. 52, basándose en una traducción inglesa de 1949, que lee “contenido literario” en vez de “ideal” y “contenido comprensible conceptualmente y expresado en términos verbales”, en vez de “expresión conceptual” a secas.

<sup>2</sup> Ésta es la tesis y orientación principal del voluminoso trabajo de Caroline A. Jones, *Eyesight alone: Clement Greenberg and the bureaucratization of the senses*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2005.

<sup>3</sup> Cit. en Gombrich, “El ingenio verbal como paradigma del arte: las teorías estéticas de Sigmund Freud”, en *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*, México: F.C.E., 1991, p. 108; debemos a Guillermo Solana esta referencia. Gombrich no indica la fecha de la carta en la correspondencia Freud-Jones; su fuente es la biografía de Ernst Jones, *The life and work of Sigmund Freud*, 3 vols., London: Hogarth Press, 1953-1957, vol. 3, p. 441. Todo el artículo de Gombrich es muy ilustrativo sobre las dificultades de Freud con la “asemanticidad” e intraducibilidad de la forma artística, aunque su tono es apologético, y Gombrich (a pesar de su censura contra las teorías “expresionistas”) comparte algo de la actitud de Freud cuando añade que, después de todo, las formas deben “significar algo”, al menos para los artistas que las emplean.

que los propios cuadros.<sup>4</sup>

Ni que decir tiene, Woodfield no comparte esta perspectiva; tampoco la comparte Michael Fried, quien atribuye al formalismo una concepción dualista de la forma y el contenido en el arte, concepción que él rechaza (al igual que rechaza la contraposición entre lo “pictórico” y lo “literario”, que es paralela a la de forma y contenido<sup>5</sup>), considerando que el menosprecio del aspecto representacional en el formalismo habría llevado a un descuido de la pregunta sobre el significado de las obras de arte plásticas<sup>6</sup>, y adhiriéndose a cualquier crítica que se dirija hacia estos aspectos de la posición formalista<sup>7</sup>.

Pues bien: esta misma motivación formalista que lleva al rechazo de la hermenéutica sí la comparte, en cambio, Greenberg: es la que se halla tras su teoría del medio artístico (que es en realidad su personal desarrollo de los principios formalistas correlativos de división de esferas sensoriales y de separación de las artes), y se manifiesta también en su peculiar, problemática y fragmentaria concepción del significado en las artes plásticas y “visuales”. Su rechazo de las nociones ordinarias de “significado” y de “tema” (bajo las sospechas de irrelevancia cualitativa y de indeterminación) da pie a Greenberg a reemplazarlas por su noción propia de “significado” como contenido emotivo que produce un “efecto”, pero que sin embargo no tiene posibilidad de acceso verbal por procedimiento hermenéutico.

Sin embargo, y a pesar de que su adscripción “formalista” implicaría la negación de toda dimensión significativa, hay en Greenberg una cierta concepción de la función expresiva y comunicativa del arte, que emerge ocasional y fugazmente en alusiones, sobre todo relativas a los artistas de la “abstracción postpictoricista”, Olitski, Louis y Noland, a quienes Greenberg apoyó desde comienzos de la década de 1960, tales como ésta:

Y sin embargo el color, la verticalidad, la concentricidad, y el entrelazamiento no están ahí por mor de sí mismos. Están ahí, lo primero y antes que nada, por mor del sentimiento, y como vehículos de sentimientos. Y si estos cuadros fracasan como vehículos de sentimientos, fracasan por completo. [CE 4: 153]<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Woodfield, “Reading Riegl’s *Kunstindustrie*, p. 52-53. Desde una posición gombrichiana, Woodfield defiende la práctica decimonónica de la pintura, narrativa y anecdótica, frente a la censura formalista, apelando a la distinción de Gombrich entre cuadros que sólo ilustran un tema iconográfico previamente dado por una fuente literaria, y cuadros que pretenden narrar una historia de la que no existe ninguna fuente verbal narrativa anterior. Con ella, Gombrich sostiene que el valor peculiar de esas últimas obras sería el de ofrecer una narración pictórica de lo que nunca antes ha sido narrado de otro modo, y que dicho valor debería ser correspondientemente apreciado. Cfr. op. cit., 76 n 11 y Ernst H. Gombrich, “Action and expression in Western art”, en *The image and the eye*, Oxford: Phaidon, 1982, p. 103.

<sup>5</sup> Ya que desde una perspectiva formalista, de modo intuitivo, los rasgos propios de lo “pictórico” parecen estar más del lado de la forma que del contenido, al contrario que los de lo “literario”, que estarían más del lado del “contenido”; por no decir que lo verbal, propio del arte literario (y difícil de adscribir a ninguna esfera sensorial concreta) es un elemento ajeno a la esfera sensible de lo visual, que corresponde a la pintura exclusivamente.

<sup>6</sup> Cfr., por ejemplo, Fried en AT: 10, 72, 183 n 5.

<sup>7</sup> Muchas críticas a este aspecto de la teoría formalista siguen la estrategia de establecer paralelismos entre la contraposición forma-contenido, atribuida al formalismo, y el secular dualismo materia-forma presente en las metafísicas de herencia “idealista”, para a continuación mostrar cuánto tienen éstas de trasnochado, y finalmente, lanzar sobre el formalismo todas las censuras que se puedan hacer a dichas metafísicas. Un típico ejemplo, que ya mencionamos en nuestra “Introducción”, es el artículo de David Summers, “Form: Nineteenth-Century Metaphysics and the Problem of Art-Historical Description”, *Critical Inquiry*, vol. 15 no. 2 (Winter, 1989), pp. 372-406. Nos remitimos ahora también a las precauciones que hicimos notar en dicha “Introducción” contra este tipo de argumentos.

<sup>8</sup> Así concluye la “Introduction to an Exhibition of Morris Louis, Kenneth Noland and Jules Olitski” (1963).

y también en comentarios de Greenberg sobre artistas de quienes ya había sido defensor en épocas anteriores: Pollock, David Smith<sup>9</sup>. Seguramente la preocupación de Greenberg por la dimensión significativa, expresiva y comunicativa del arte era genuina; no se trata sólo deslices pasajeros o de estrategias retóricas de Greenberg para desdibujar su posición o crear polémica. Pero era también muy ambigua: “sentimiento”, “vehículo”, “emoción”, “comunicación”; ¿cuál es el exacto sentido de estos términos en Greenberg?

Es necesario no dejarse llevar a equívoco, pues en Greenberg, estos términos cobran un sentido que no es el que uno tendería a presuponerles (es decir, el de la tradicional estética romántica, o de un contenidismo al uso). Para Greenberg, ciertamente, la unidad formal es un componente valorativa y ontológicamente central en la obra de arte; pero no cualquier unidad formal es artísticamente valiosa, sino sólo aquella unidad capaz de suscitar una respuesta emotiva: la que posee efectividad emotiva, que para él es lo significativo de la obra, y lo que ésta “comunica”<sup>10</sup>. Así Greenberg, más cercano a la inflexión “emotivista” introducida en el formalismo por Fry<sup>11</sup> que a la concepción cognitivista de la actividad artística planteada por formalistas fundacionales como Fiedler, pudo titular un artículo suyo “Feeling is all”<sup>12</sup>. Ahora bien, ¿cuál es la naturaleza de esta “emoción”, y cuál su “comunicación”? La problemática teoría de Greenberg sobre el significado, que él entendió de modo formalista (nada que ver con significados extra-artísticos, ni con emociones de la vida cotidiana), así como su formalismo metodológico en materia de procedimiento crítico, muestran las limitaciones que experimentó para hacerse cargo de estas inquietudes, al nivel teórico y al de su práctica crítica<sup>13</sup>, y la noción de “significado”, o “contenido” de Greenberg adolece de ambigüedades y dificultades (de las que tampoco carece su noción de “forma”), como veremos.

### 1.6.2. Irrelevancia del significado como “tema” y como “contenido”

¿Qué es, pues, lo que entendió Greenberg por “significado” en referencia a las obras de arte? Hay muchas cosas de las que se podría decir que son el “significado”, o “contenido”, de una obra; y de las que se podría acusar a Greenberg, o al formalismo, de estarlas “ignorando”. Pero no son todas lo mismo, ni son todas lo que Greenberg entiende por tal propiamente. Greenberg no se exployó demasiado sobre este respecto en sus escritos. Pero, como ocurre con lo relativo al estatuto de la crítica de arte y al valor artístico, lo más cercano a una exposición sostenida del tema en la obra de Greenberg se encuentra en el artículo “Complaints of an art critic”<sup>14</sup>, donde “significado” aparece entre unas comillas que señalan su problematización. En el

<sup>9</sup> Cfr., por ejemplo, “David Smith's New Sculpture” (1964); CE 4: 193; “The Jackson Pollock Market Soars” (1962), CE 4: 111

<sup>10</sup> Algo similar ha sugerido una controvertida biografía de Greenberg, Florence Rubenfeld (en *Clement Greenberg: a life*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, p. 138): “[Greenberg] creía que el buen arte surgía cuando el contenido, los aspectos inconscientes, emocionales, intuitivos de la obra de arte, y la forma, los elementos controlados, visibles, que lo encarnaban, quedaban perfectamente fundidos... “. Sin embargo, la autoridad de Rubenfeld, que es más una periodista que una especialista académica, es muy discutible y discutida.

<sup>11</sup> En “An Essay on Aesthetics”, en diálogo con la posición de Tolstoy: emoción en arte, sí, admite Fry; pero desligada del juicio moral de la “vida práctica”, y beneficiada por su “clarificación” gracias al arte (cfr. *Vision and design*, pp. 18-22, 25-26). Y en “Art and life”, tal vez debatiendo con Fiedler, Fry minimiza la importancia en arte del aspecto cognoscitivo de la experiencia estética o “vida imaginativa” (aspecto que él vincula al arte figurativo y al Impresionismo, cuyo método “cientificista” y difuso sentido organizativo crítica), en favor de su otro aspecto, el emotivo: “nos hemos vuelto mucho menos interesados en la técnica y nada en absoluto en el conocimiento” (op. cit., pp. 7-8; cfr. también su distinción de los “dos usos de la belleza” en p. 22).

<sup>12</sup> Que, empero, está aún en los confines de su “primera época”: “Feeling is all” (1952), CE 3: 99-106.

<sup>13</sup> Cfr. nuestro apartado 1.8.3.

<sup>14</sup> “Complaints of an Art Critic” (1967), recogido junto con su intercambio polémico con Max Kozloff y Robert

citado texto, fuertemente polémico, Greenberg pone la discusión en el contexto de “la difícil cuestión sobre qué sea exactamente lo que pueda decirse con sentido sobre las obras de arte”<sup>15</sup>. Greenberg rechazaba la noción “significado” tal como ésta solía (y suele) ser aplicada al ámbito del arte en el análisis de obras artísticas cuando se presupone que es algo de lo que cabe un discurso y que puede ser abordado independientemente de la forma artística. Distingue varios sentidos de ese uso habitual de la noción.

En primer lugar está la acepción más concreta de lo que se suele llamar “tema” de la obra (*subject matter*, en el sentido del objeto de una representación iconográfica, figurativa o descriptiva), y que Greenberg denomina su “literatura” o el “asunto ilustrado” por la obra: aquello que, en un plano de la obra que podemos llamar “icónico”, se reconoce como “las imágenes de las cosas que son inconcebibles fuera del tiempo y de la acción”<sup>16</sup>, así como el ámbito o ilusión de espacio creado en el plano pictórico literal, en el que esas “cosas” parecen desplegarse. El espectador puede reconocer la semejanza de aquellas cosas y de este espacio con los seres y el ámbito que constituyen el mundo de su propia vida: reconoce así el contenido “narrativo”, “descriptivo” o “representacional” de la obra. Greenberg desestima que éste sea el “significado” propiamente dicho en el arte plástico, pues está confinado al arte que es de algún modo figurativo (en mayor o menor grado de esquematización) y/o basado en ilusionismo perspectivo (sea con recursos lineales o pictoricistas y táctiles), mientras que él sostiene que también el arte abstracto tiene un “significado”. Y además, Greenberg considera esta noción de escasa utilidad analítica, salvo que se atienda a su relación precisa con lo que él considera que es el verdadero contenido o significado del arte plástico (el “efecto”, del que hablaremos a más tarde); pero él cree que tal relación es difícilmente determinable.

En segundo lugar, a este “tema” se añaden las connotaciones del significado que los referentes (objetos, personas, acciones) representados o narrados por el “tema” tienen en el mundo o la vida real para el espectador: sus utilidades, personalidades, funciones y roles habituales en el mundo, los hechos en torno a ellos, las relaciones entre ellos y/o el espectador, los valores (sentimentales, instrumentales...) que tienen para él, etc.; esto es: “los aspectos prácticos y fácticos de las cosas que [la obra] pinta y representa”<sup>17</sup>. Greenberg llamó a todo esto el “significado literario”, “significado del asunto ilustrado”, o “significado del tema en tanto que objeto representado”: introduce un mundo de intereses y valores extra-artísticos que es ajeno a la experiencia propiamente artística, y por eso queda descartado.

Finalmente, también rechaza Greenberg la concepción más vaga y amplia (también más sofisticada) del significado como “contenido”, entendido como algo “sobre lo cual” versaría toda obra de arte (sea figurativa o incluso abstracta), pero que remitiría la obra, en tanto que “significante”, a algún tipo de realidad extra-artística (condiciones sociales de su producción, contexto histórico, imaginario colectivo, etc.), o tal vez a algún otro ámbito de sentido más “profundo”, pero igualmente extra-artístico; algo que supuestamente daría sentido a la obra, y que podría, y debería, ser desvelado verbalmente mediante una interpretación. Con esta noción se pretendería “traducir” la experiencia real y concreta de la obra artística, lo cual Greenberg cree ridículo, además de inútil, pues, como argumenta, sobre el “significado” de una obra así entendido, “se podría decir cualquier cosa”, sin posibilidad de que lo que se dijera fuera corregido o refutado.

---

Goldwater, CE 4: 265-274.

<sup>15</sup> CE 4: 269.

<sup>16</sup> “The Case for Abstract Art”, CE 4: 78.

<sup>17</sup> CE 4: 79.

Dos razones aduce Greenberg para rechazar todas estas nociones de “significado”; su irrelevancia respecto del valor de calidad propiamente artístico, o su inefabilidad al discurso verbal y/o imposibilidad de contrastar y comprobar lo que se dice de ellas respecto de una obra determinada<sup>18</sup>. “Significado” o “contenido” vienen a identificarse, en el sentido artísticamente “propio” al que se refiere Greenberg, precisamente con el efecto emotivo de las formas en el espectador: el “significado”, “contenido”, de las cualidades formales, cuyo eco afectivo sobre la sensibilidad del espectador media entre las propias cualidades formales de la obra y el conocimiento de su valor de calidad artística.

### 1.6.3. Significado como “efecto emotivo”

Comencemos aclarando que lo que en primera instancia entiende Greenberg por “significado”, o “contenido”, en el arte no es, de ningún modo, algo del orden de las ideas abstractas, o del pensamiento lógico, o de la expresión lingüístico-verbal, ni mucho menos, como a veces se ha pretendido, un “contenido conceptual” que ha de ser comprendido intelectualmente<sup>19</sup>. Tampoco es ninguna “idea” de tipo “autorreferencial”, sobre el “ser del arte”, o sobre las características de su soporte material, o sobre su condición socio-institucional (idea que al cabo sería expresable por los medios enunciativos del lenguaje verbal que por los del arte mismo); no es tampoco una idea simplemente sobre el Ser (la realidad, lo-ente-en-cuanto-ente, etc.). Ni es, por lo demás, algo que verse sobre realidades o acontecimientos “sociales” o “históricos” de su “contexto”, ni que haga de la obra un “testimonio de su época”, ni tan siquiera de los acontecimientos biográficos o las vivencias y emociones de la vida privada del artista.

En la peculiar “semántica” greenberguiana, el contenido o significado más propio del arte, o “significado plástico”, es, por contra, algo del orden emotivo. Produce lo que Greenberg llama “efecto” (en un sentido que no es el peyorativo de “efectismo”): una emoción exclusiva de la experiencia artística, producida en el espectador por la vivencia de los “valores plásticos”, o cualidades formales, en la experiencia del arte, es decir, del valor artístico; vivencia que además de sensorial, es siempre también emocional, no puede dejar de afectar emotivamente al espectador<sup>20</sup>. El “efecto” sería el correlato o eco subjetivo (cuyo estatuto

<sup>18</sup> Cfr. nuestro apartado 1.8.3. sobre esta argumentación de orden metateórico, que afecta al papel metodológico del análisis formal y a la interpretación del significado artístico en la actividad crítica.

<sup>19</sup> Así Crowther, que sostiene semejante interpretación; cfr. su “Greenberg's Kant and the Problem of Modernist Painting”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 25 no. 4 (1985), p. 319.

<sup>20</sup> Encontramos el precedente directo de estas ideas en la variante anglosajona y “modernista” del formalismo que representa Roger Fry. Dejándose influir por la doctrina “emotivista” y “expresionista” de Lev Tolstoy en *¿Qué es el arte?*, y también, aunque negativamente, por el moralismo de John Ruskin (y del propio Tolstoy), Fry introdujo un elemento que no estaba presente en los autores del formalismo germano que le habían influido, al sostener una concepción aparentemente “contenidista”, o más bien “emotivista”, del arte, según la cual la finalidad última de éste no es la belleza, sino la comunicación de un sentimiento. Pero el carácter de este “emotivismo” no debe llevar a engaño: no es un verdadero “contenidismo” en el sentido usual del término. En la época de “An essay on Aesthetics”, Fry aún pensaba que las emociones expresadas por el arte procedían de la vida emotiva cotidiana, sólo que “purificada” por la distancia estética y la especial sensibilidad del artista. Más tarde, influido por la noción de “forma significativa” de su propio seguidor, Clive Bell, Fry explicó que el “sentimiento” que el arte “comunica” en realidad es una pura emoción estética, provocada por las relaciones formales de los elementos plásticos, y sustancialmente distinta de cualesquiera emociones u otros “contenidos” de la vida afectiva ordinaria. A esta emoción artística Fry la denominó el “significado formal puro” de la obra; cfr. “Retrospect”, en *Vision and Design*, pp. 204-211, sobre todo pp. 204-207 (seguimos la paginación de la ed. inglesa de Bullen). Fry sostuvo que un “espectador estético puro” sería capaz, mediante un análisis psicológico introspectivo, de distinguir la parte de la respuesta subjetiva a la obra que pertenece a la expresión dramática y lo literario, de la que es propia de la emoción estética de la forma, y abstraer aquélla. Fried se apoya en esto para sostener que en Fry la pura unidad plástica formal es un sucedáneo de la unidad dramática de lo que Fried ha

Greenberg nunca terminó de explicar) de esas propiedades formales y de su significado, que son la huella en la obra de la “concepción” plástica personal del artista, en la que se expresa la individualidad creativa de éste, generadora de valor<sup>21</sup>.

En la noción de “efecto”, significado y contenido están vinculados a “sentimiento” (*feeling*). Pues tiene que ver ante todo con la “sensibilidad”, en su doble sentido epistémico-sensorial (facultad de conocimiento por percepciones sensibles) y emotivo-afectivo (facultad anímica de ser afectado, respondiendo con una reacción emotiva a aquello que es percibido). Y también están vinculados con la “contemplación” en sentido kantiano, con su rasgo distintivo del desinterés; sin que éste sea un alejamiento que conlleve pérdida de intensidad experiencial<sup>22</sup>; por contra, es para Greenberg la condición que hace posible la plena entrega a lo que se está dando tal y como se da, para “experimentar [la obra de arte] con menos intrusión de irrelevancias, y por tanto, más plena e intensamente”<sup>23</sup>, y no en tanto que pueda “referirse”, “servir” o “implicar” ninguna otra cosa. Tiene una inmediatez que esta vinculada a su intensidad, y que concuerda con el modo como Greenberg concibió la experiencia estética, en contraposición a la mediación del orden de lo instrumental.

Ese efecto emotivo de las cualidades formales y de sus significados se relaciona (de un modo nunca aclarado del todo por Greenberg) con la condición que éstas tienen de “fuentes” (es decir, portadores) de valor artístico; pues la controvertida tesis “contenidista” de Greenberg es que el valor artístico, o “calidad”, es el significado último del arte, y a la inversa, una obra de calidad es necesariamente una que posee “significado”. Los valores plásticos pictoricistas del Expresionismo Abstracto de Pollock o los de la estética postpictoricista, la opticidad y el color, con sus efectos emotivos asociados, son parte de una exploración del campo de la calidad artística, es decir, del significado, y por ello dice Greenberg: “La carga del contenido es lo que mantiene a un artista en marcha”<sup>24</sup>. También esto lleva a Greenberg a criticar al nominalismo y literalismo de las *novelty arts* en términos semánticos, acusando a las *Novelty Arts* de propugnar la introducción en el ámbito artístico de lo “visual, artísticamente [plásticamente] insignificante”<sup>25</sup>: son objetos carentes de específico “significado” plástico, objetos “inexpresivos” en un sentido específicamente plástico de la expresión; y por tanto, son objetos que carecen de calidad.

Ahora bien, sobre las cuestiones de en qué consista este “significado” única y exclusivamente plástico; y de bajo qué condiciones se pueda decir que una obra lo tiene, la única pista que Greenberg puede dar es apelando a su doctrina igualmente vaga de la relación formalidad, diciendo que se trata de “relaciones sentidas”; o apelando a su teoría equívocamente “conceptualista” del valor y del acto creativo, diciendo que será producto de una “concepción” original del artista.

denominado la “tradición antiteatral”; cfr. RFF: 9, 11-12, 26. Fried, mucho más literalmente “emotivista” que Fry, ha puesto en duda que tanto los aspectos formales de la obra como una “emoción estética pura” puedan ser aislados de otros componentes emotivos, representativos y semánticos por espectador alguno; cfr. RFF: 6-7.

<sup>21</sup> Sobre la “concepción” como momento del acto creativo, cfr. nuestro apartado 1.7.1.; sobre su papel como fuente o portador de valor artístico, cfr. 1.7.3.

<sup>22</sup> No es ningún “atenuante”, ni “cauterizante”, y es malintencionada la interpretación de ciertos críticos de las “estéticas puras”, cuando reclaman la necesidad (teórica o práctica) de “devolver al arte su vitalidad” (se supone que por la vía de su reconducción, ya sea en la práctica artística o en su análisis teórico, a la “realidad extraartística” en que se incardina como la parte se incardina en el todo). No es tampoco una “pérdida de contenido”, al menos según Greenberg; cfr. Deane Curtin, “Varieties of Aesthetic Formalism”, p. 319.

<sup>23</sup> CE 4: 82; también en “The case for abstract art”, cfr. CE 4: 75-77.

<sup>24</sup> CE 4: 193; cfr. también CE 4: 110-111, 153, y CE 4: 267, donde dice Greenberg: “La calidad de una obra de arte inhiere en su «contenido», y viceversa. La calidad es «contenido»”.

<sup>25</sup> CE 4: 132, 303.

Lo que produce en el espectador el efecto emotivo del significado plástico son las propiedades y relaciones de la unidad formal de la obra; pero sólo lo producen en tanto que son relaciones “sentidas”, y en la medida en que la unidad formal “comunica” (estableciéndose así una nueva precisión en lo formal como portador de valor: se trata, en particular, de las relaciones “sentidas”)<sup>26</sup>. Como precedente de las nociones de “significado” y “efecto” de Greenberg debe citarse, sin duda, la noción de “forma significativa” de Clive Bell<sup>27</sup>, pero también las especulaciones de T. S. Eliot, el poeta “modernista” que se convirtió en referente esencial de los *New Critics*<sup>28</sup> (un honor que, al parecer, no le complacía demasiado), sobre un lenguaje poético sensorial capaz de comunicar directamente por vía “nerviosa” (sensible), y por tanto, de evocar sentimientos que pudieran ser compartidos más allá de diferencias sociales, culturales y de clase, e independientemente de las convenciones establecidas<sup>29</sup>. En Greenberg, la “universalidad” de estas “emociones” radica justamente en que son puramente artísticas: no pertenecen al ámbito de la vida emotiva ordinaria o la experiencia mundana (que en cada caso es distinto para cada individuo según su historia personal, su adscripción social, cultural, de clase, etc.; y por tanto, nunca podría ser “universal”, sino todo lo más “comunitario”); pertenecen sólo al de la experiencia “pura” de las formas.

Así, la especulación sobre esas “emociones” artísticas puras constituye la base de las tesis de Greenberg sobre unos “principios objetivos” (es decir, trans-subjetivos) del gusto y del juicio crítico de valor<sup>30</sup>. Asimismo, es en este sentido en el que cabe hablar de “comunicación”: el artista concibe unas relaciones formales “sentidas”, que le hacen experimentar una emoción; al realizarlas en su obra de arte, esa puramente subjetiva y privada del artista lograría “universalizarse” y ser compartida, ya que las formas de esa obra suscitan la misma emoción en los espectadores. El artista dotado, mediante su capacidad de concepción, logra concebir las propiedades y relaciones formales capaces de producir el “efecto” emotivo adecuado en el espectador, y por medio de ello “comunica” su propia emoción experimentada en la experiencia pura de las formas: la “universaliza”; “comunicar” es hacer sentir al espectador lo mismo que sintió el artista<sup>31</sup>. Ahora bien, eso que se

<sup>26</sup> CE 4: 110-111, 300.

<sup>27</sup> Cfr. su clásico *Art* (1913), en especial el cap. I, “The aesthetic hypothesis” (en la ed. de J. B. Bullen, Oxford: Oxford University Press, 1987, pp. 5-16), donde introduce la noción: “En cada [obra de arte] líneas y colores combinados de modo peculiar, ciertas formas y relaciones de formas, agitan nuestras emociones estéticas. A estas relaciones y combinaciones de líneas y colores, a estas formas que emocionan estéticamente, las llamo “Forma Significante”; y la “Forma Significante” es la única cualidad común a todas las obras de arte visual” (Bell, op. cit. p. 5). Bell habla de una emoción *específicamente estética*, y su concepción de la forma artística es relacional.

<sup>28</sup> Dos útiles antologías de textos teóricos de Eliot son: *Selected Essays*, [1932]; 3º ed. ampliada de 1951, reimpr. en London: Faber, 1972; y *The Sacred Wood* [1934], ed. reciente en *The sacred wood and major early essays*, Minneola, N. Y.: Dover, 1998. En su conferencia “Frontiers of criticism” (1956) (reimpr. en *On poetry and poets*, London: Faber and Faber, 1957, pp. 103-118), Eliot polemiza contra las tendencias más “hermeneutistas” dentro del *New Criticism*, en particular contra la práctica del *close reading* (tan similar a los procedimientos interpretativos que empleará Michael Fried), en virtud de la cual se extraían hasta las últimas posibilidades semánticas de cada detalle de una obra, de modo tal que hasta el propio autor jamás hubiera imaginado su “verdadero” significado. Su posición sobre el *New Criticism* (del que condenaba algunas ideas, pero con el que compartía otras) y sobre la cuestión del significado en general, era, como la del propio Greenberg, muy ambigua.

<sup>29</sup> Rubinfeld ha sugerido hipótesis análogas a la que proponemos; cfr. *Clement Greenberg*, pp. 131, 136-138.

<sup>30</sup> Cfr. nuestro apartado 1.8.2.

<sup>31</sup> Debe entenderse, entonces, que el acto de concepción asume el *propósito intencional* de “comunicar” un “significado” en la obra; es decir, de inducir una respuesta emotiva en el espectador. Una teoría semejante propuso Fry: “[el artista en su obra] usa formas naturales que, en sí mismas, están calculadas para afectar nuestras emociones”; cfr. pp. 21, 26-27 (Fry emplea el término “revelarse” – el artista “se revela a nosotros” en

“comunica” y hace sentir es una “emoción plástica pura”, un “significado” que pertenece al ámbito puro de la experiencia artística de la forma. Y es una “comunicación” que sólo se puede hacer por el exclusivo canal artístico, pues el “efecto” sólo se da en y por las formas artísticas, queda “adherido” a ellas; como lo están, también, las propias emociones que el efecto “comunica”.

Greenberg consideraba el “efecto” como una emoción de índole específicamente artística (nada que ver, pues, con el mundo afectivo individual de la vida afectiva ordinaria), que sólo se produce y experimenta en la experiencia estética de la forma artística, no analogable a experiencias emotivas de otros ámbitos, e intraducible a lenguaje verbal<sup>32</sup>:

En sí mismo, el “contenido” permanece indefinible, imparafraseable, imposible de discutir. Sea lo que sea aquello sobre lo que Dante o Tolstoy, Bach o Mozart, Giotto o David pretendieron que su arte versaba, las obras de su arte se encuentran más allá de cualquier cosa que sea especificable, en su efecto. Esto es lo que el arte, con independencia de la intención de los artistas, *debe* hacer, incluso el peor arte; la inespecificabilidad de su contenido es lo que constituye el arte como arte. [CE 4: 269]

Y puesto que no es el tema iconográfico (narrativo o figurativo), ni tiene el carácter “contenidista” de remitir la obra (significante) a algún plano de referencia extraartístico (realidad social, imaginario colectivo, etc.) como su “significado”, es algo absolutamente exclusivo del arte, que no comporta transitividad, transcendencia o referencialidad alguna del arte a un afuera de sí, a algo otro. Implica un modo de autonomía, de inmanencia del arte, que no es siquiera la de una autorreferencialidad por tematización (de su propia constitución, o de su relación con el artista como su propio “origen”, etc.), que pueda ser llevada a discurso<sup>33</sup>; y que, como concepto de “autorreferencialidad” del arte, es una versión de ésta extremadamente opaca.

Dado que la inefabilidad del significado plástico específico, lejos de ser accidental, es un rasgo constitutivo, que hace del arte lo que es, sólo cabrían modos indirectos de referirse a él. A veces Greenberg sugiere que el efecto es lo que da a conocer si una obra tiene significado y cuál es éste (sería la *ratio cognoscendi*, y el contenido su *ratio essendi*): “Se sabe que una obra tiene contenido por su efecto”<sup>34</sup>, dice Greenberg; en tal caso, el significado no sería idéntico al efecto; el efecto sería sólo lo que el significado plástico produce en el espectador. Pero Greenberg sugiere también que “efecto” es correferencial con “contenido”, así que el efecto y el contenido serían lo mismo. También dice que aunque está excluido de todo acceso verbal, el significado plástico puede ser referido indirectamente, hablando de la forma<sup>35</sup>.

---

las emociones que decide “comunicar” con su obra – evocando sorprendentemente el uso que veremos que tiene ese término en Cavell, quien, empero, jamás da señas de haber leído a Fry). Sobre las ideas greenberguianas al respecto del acto creativo y de la “concepción”, como acto de toma inspirada de decisiones concernientes a los elementos plásticos, a las relaciones entre ellos, y a los detalles de magnitudes y proporciones del formato del soporte, cfr. nuestro apartado 1.7.1.

<sup>32</sup> Cfr. CE 4: 193, 269

<sup>33</sup> Frente a la autorreferencialidad en Fried, que es por mediación discursiva y hermenéutica de un espectador-intérprete.

<sup>34</sup> CE 4: 269.

<sup>35</sup> CE 4: 267. Como ejemplo de ello, recordemos las brillantes páginas de “After Abstract Expressionism” en que Greenberg desestima la importancia del “significado literario” a la luz del que se interpretaba y valoraba habitualmente la obra de Jasper Johns, y le contrapone la liberación de la valoración de claroscuro de las funciones representacionales de modelado y volumen logradas por Johns, que serían el verdadero, e importante, “significado plástico” de sus obras; cfr. CE 4: 126-127.



El estatuto del significado plástico y de la emoción queda así ensombrecido: son como la causa oculta del efecto que es objeto o fundamento del juicio valorativo; son el lado oscuro, inefable, de lo formal, que sí es accesible al análisis. Esta intraducibilidad, inefabilidad, del “significado” específicamente artístico, que carece de cualquier posible acceso hermenéutico y se resiste a toda formulación verbal, impone graves limitaciones a la posibilidad de una hermenéutica artística; por lo cual, evidentemente, ningún partidario de una tal hermenéutica podría encontrar satisfactoria la semántica de Greenberg. Sus adversarios preguntarán: ya que no son emociones de ningún tipo de las conocidas en la vida común, estas emociones específicamente plásticas que sólo son comunicables plásticamente, ¿qué clase de emociones son?

Es posible que tras esa noción existan residuos de un modelo musical del significado artístico, y que Greenberg asuma a la música como el arte más abstracto y puro, modelo de autonomía y abstracción (aunque también a este respecto sus ideas eran ambiguas, y hacia la “pureza” artística de la música mantuvo reservas<sup>36</sup>), según una concepción tradicional de ésta como un arte en el cual el vínculo entre sensorialidad y significado es directo, sin mediación del código lingüístico verbal. Greenberg rechazó, en “Avant-Garde and Kitsch”, una formulación aristotélica y mimética de esta concepción, según la cual la música sería el único arte que imita los sentimientos directamente, en vez de imitar las causas de éstos:

El ejemplo de la música, que ha sido durante largo tiempo un arte abstracto, y al que la poesía modernista ha tratado tanto de emular, es interesante [...] Hoy día [la tesis aristotélica] nos sorprende como el exacto contrario de la verdad, porque ningún arte parece tener menos referencia a algo fuera de sí mismo que la música [...]. Una vez que [la función ilustrativa de textos de la música] fue abandonada, la música fue forzada a replegarse en sí misma para encontrar una constricción u original. [CE 1: 8]

De modo que la música “es su propio original”, y si produce emociones, no será por “imitación” de las que igualmente podrían estar ya en el ánimo de otra manera: habrán de ser emociones específicamente musicales. También rechazó Greenberg, en “Toward a newer Laocoon”, la versión romántica, que concibe el arte como “expresión” de sentimientos o ideas extraartísticos, y que reduce el medio de sus obras a un papel de mediador en la “comunicación” de los mismos, necesario, pero obstaculizador, y cuya eliminación sería eventualmente deseable:

El medio era un lamentable obstáculo físico, si bien necesario, entre los artistas y su audiencia, que en algún estado ideal desaparecería enteramente [...]. A pesar del hecho de que la música, considerada como arte de puro sentimiento, estaba empezando a ganar una estima casi igual [a la que disfrutaba la literatura], la actitud [romántica] representa un triunfo final para la poesía. [CE 1: 26]<sup>37</sup>

El riesgo de la música (y el motivo de las reservas de Greenberg hacia ella) radica en que la naturaleza poco tangible de su medio sonoro hace que se preste con facilidad a ese tipo de discurso romántico de la “desaparición del medio” y la “comunicación directa del sentimiento” *prescindiendo* del arte y de las obras<sup>38</sup>.

Para mayor confusión, Greenberg observa que en cierto tipo de obras, quizás no las más logradas en términos exclusivamente formales (ejemplos habituales que pone Greenberg

<sup>36</sup> CE 4: 56, 77; la ambivalencia del caso de la música está presente desde el comienzo en Greenberg, cfr. CE 1: 8 y ss., y nuestras observaciones sobre el modelo musical en su concepción de la experiencia estética en 1.9.3.

<sup>37</sup> Esto debiera bastar para indicar que el tránsito de la teoría greenberguiana de la concepción como fuente de valor y de la “impersonalidad” de la factura, a posiciones conceptualistas de desmaterialización del arte, no es de ningún modo inmediato: tan “impersonal” y “desmaterializado” como se quiera, el medio es importante; y el que haya arte requiere que haya algo sensible que percibir (y no sólo como “mediación indeseable, pero inevitable”).

<sup>38</sup> También le lleva a estas reservas su condición de arte del tiempo; cfr. el apartado 1.9.3.

son Picasso en *Guernica*, o Edvard Munch) el “significado literario” o “tema” influye también en el efecto, en el modo como afectan al espectador las cualidades formales de la obra: produce un “efecto” propio, que se combina o interfiere en el que es vinculado a la forma y producido por el significado plástico específico de ésta<sup>39</sup>:

... el qué de lo que es figurado [el tema] no carece de importancia – está muy lejos de ser así – y no puede ser separado, realmente, de las cualidades formales resultantes del modo como es figurado [CE 4: 84]

De este modo, el “significado literario” compensa las insuficiencias de forma y significado plástico, y suscita una impresión total favorable, un juicio de calidad positivo. Y recordemos también que hay un tipo de “efecto”, de naturaleza espuria, que en obras de cierto *novelty art*, sobre todo minimalista, entra en juego para suplir la total carencia de relaciones y cualidades formales con significado plástico propio, y que explota la puesta en escena y la fisicidad del objeto artístico para producir en el espectador una impresión de gran arte, arriesgado, importante y serio<sup>40</sup>; distinción ésta que vincula la noción de “efecto” con una problemática de autenticidad que había sido introducida por el primer Greenberg en época de “Avant-Garde and Kitsch”.

Con su teoría del significado plástico y el “efecto”, Greenberg no sólo parecería partir (en cierto modo, contra el formalismo) de una aceptación de la dualidad forma-contenido en el arte, sino que incluso llega a presentar aspectos de su posición como una suerte de “contenidismo” emotivista; pero lo hace para terminar debilitando la distinción entre forma y contenido y, finalmente, negar aquella dualidad. Este nuevo titubeo de la posición teórica de Greenberg, ahora en el plano semántico, no es accidental: tiene algo de táctico, y ha de verse en función de lo que a Greenberg más le interese según el propósito que asuma en cada contexto: en un artículo como “The case for abstract art”, donde el objetivo es la defensa de este arte como una escuela para la mirada desinteresada, le puede venir mejor afirmar la separación forma/contenido y subrayar la primacía y autonomía semántica de aquélla frente a éste; en otro, como “Complaints of an art critic”, donde la tarea es refutar las acusaciones que, se le hacen, como “formalista”, de ignorar toda dimensión significativa en el arte, le interesa más subrayar la importancia del significado y el aspecto emotivo. Y ello, sin perjuicio de que hubiera en Greenberg un genuino interés por estas dos últimas cosas: el arte no puede dejar a su espectador indiferente; ha de decirle algo, producir alguna reacción en él, como el formalismo nunca ha dejado de reconocer, y menos aún Greenberg, siempre de actitud básicamente hedonista. Pero, igualmente, su concepción de ambas no podía ser otra que la de un formalista: el “significado” como “emoción” (y también, como veremos, la “calidad”); la “emoción” propiamente artística, como algo puramente vinculado a la experiencia de la forma artística, y por tanto, inefable. Pues el método formal se concibió para analizar aspectos formales, no emociones. Y era ésta una concepción demasiado escurridiza de “emoción” y “significado” para que nuestro autor nunca fuera capaz de gestionarla en su propio discurso, teórico y crítico, de modo verdaderamente eficaz.

<sup>39</sup> Cfr. CE 4: 85, 271-2, 276.

<sup>40</sup> Cfr. nuestro apartado 1.3.6., sobre la polémica de Greenberg contra las *Novelty Arts* y las consecuencias “literalistas” de su propia teoría.



## 1.7. El acto creativo: decisión, ejecución, “concepción”

El formalismo surge como un intento de acercar el discurso teórico sobre las artes al arte mismo, incluyendo la práctica artística y el acto de creación. Conlleva, pues, un cierto desplazamiento hacia el acto de producción, más que, como sucedía ya en la *Crítica del Juicio*, al fenómeno del gusto, el espectador y la recepción. No todos los teóricos modernistas llegaron a los extremos de Konrad Fiedler, de centrarse en dicho acto de creación a expensas incluso de la importancia de la obra como producto o del juicio de valor, o de sostener que “arte” sólo hay allí donde está en proceso el acto creativo del artista trabajando en su disciplina artística determinada, y no antes ni tampoco después de dicho acto (es decir, un primado del proceso sobre el producto), o de exigir al espectador como única actitud válida ante la obra la de revivir la actividad del artista durante su producción; pero sí hay una tendencia a esta última recomendación, y el análisis formal siempre pretende tener algo de una reconstrucción del “modo como está hecha” la obra. Tampoco era lo importante de dicho acto el artista mismo como sujeto antropológico y psicológico individual, con sus intereses, sentimientos, “personalidad” (como en los discursos románticos sobre el “genio”); sino sólo en cuanto que, en la realización de dicho acto, pone en juego una serie de operaciones que según el formalismo son completamente específicas de la actividad artística.

Greenberg no es una excepción a esta preocupación típicamente formalista. Sin embargo, en distintos autores formalistas, hay modos muy distintos de abordar la cuestión, y también muy distintos modos de entenderla, y de entender y valorar qué cosas están puestas en juego en el acto de producción. Ante todo crítico y ponderador de obras artísticas, no falta en Greenberg cierta tendencia a ver la actividad artística desde la perspectiva del juicio crítico de la calidad, y eso se manifiesta en su concepción del acto creativo. Tampoco le falta a Greenberg una cierta aversión típicamente formalista hacia excesos “subjetivistas”, patéticos y sentimentales, en el arte, al tiempo que, como “modernista”, muestra una clara actitud de valoración de la contribución del individuo y lo “subjetivo” a la creación y la innovación, y por tanto, desde la perspectiva modernista, a lo que es constitutivo del valor artístico; y esto es una cuestión delicada, de la que hay que dar cuenta. Pues el arte no es un asunto rutinario, de repetición de los procedimientos impuestos por un modelo; siempre es una cuestión que implica tomar decisiones, decisiones artísticas. Ello llevará a Greenberg a una particular manera de asignar el papel de la individualidad en el acto creativo y de concebir dicho acto, que ha dado lugar a mucha discusión, y sobre todo, a muchas críticas: se trata de su noción de “concepción”.

### 1.7.1. El proceso creativo como ejecución y “concepción”

En diversos textos críticos de la década de 1960 y posteriores a “Modernist Painting” (empezando por “After Abstract Expressionism”), Greenberg sugiere una concepción del proceso creativo que desde entonces ha sido vista, mayormente en tono de reproche, como expresión del “platonismo estético” en que este autor habría ido cayendo a partir de esa época<sup>1</sup>. Tal concepción aparece en los mismos textos donde Greenberg altera su modelo teórico de la modernidad artística, sosteniendo el cierre de la etapa principal (guiada por una dinámica de descubrimiento de la esencia del medio artístico) y el comienzo de una etapa nueva (orientada simplemente al descubrimiento de la calidad, o de la esencia del valor

<sup>1</sup> Cfr. Yve-Alain Bois, “Introduction”, en *Painting as Model*, p. xix; Paul Crowther: “Greenberg’s Kant and the problem of Modernist Painting”, pp. 317-325, *passim*.

artístico), con el fin de explicar por qué la pintura modernista continuaba su desarrollo a pesar de haber puesto ya al descubierto, según Greenberg, los elementos irreductibles de la esencia del medio pictórico, y alcanzado con ello su objetivo inicial<sup>2</sup>. Dicha concepción tiene, pues, consecuencias en la teoría greenberguiana de la modernidad artística, así como también para la teoría del valor artístico de Greenberg.

Sin duda, con ello Greenberg intentaba hacer su modelo teórico coherente con sus hallazgos críticos de la época (la exaltación del triunvirato Still-Rothko-Newman; la defensa de la serie de artistas como Noland y Olitsky, agrupados como seguidores en torno a la figura modélica del pintor originario de Baltimore, Morris Louis, que darían lugar a la llamada escuela de “pintura de campos cromáticos” de Washington), orientados hacia un tipo de pintura basada en el color, con efectos de neutralización de la superficie pictórica, pero usando muy pocos elementos plásticos estratégicamente dispuestos.

Cualquiera que fuese el éxito de esa operación por lo tocante a la coherencia lógica, el hecho es que esta coyuntura teórica llevó a Greenberg a sostener que la esencia de la calidad artística y fuente de todo valor también se había puesto ya de manifiesto, y que resultaba ser:

...no la habilidad, la destreza, ni ninguna otra cosa que tenga que ver con la ejecución o la realización, sino la mera concepción. La cultura y el gusto pueden ser una condición necesaria de la concepción, pero sólo la concepción es decisiva. La concepción puede ser también denominada invención, inspiración, incluso intuición (en el uso de Croce, que de hecho anticipó teóricamente lo que la práctica ahora mismo ha descubierto y confirmado por sí misma). [CE 4: 132]

Todo radicaba, pues, en la “concepción” (y la serie de términos aproximadamente equivalentes asociados por Greenberg a esta noción: “invención”, “inspiración”, “intuición”, “decisión intuitiva”, “visión”). No sólo aplicaba Greenberg esta noción a los nuevos artistas apoyados críticamente por él, y cuyo estilo había caracterizado en términos de anti-pictoricismo y anti-expresionismo, sino también al artista de la generación fundacional del expresionismo abstracto que él valoraba más, Jackson Pollock. Pero “concepción” es una noción que hace referencia a un acto, un acto mental que forma parte del proceso creativo.

Greenberg no ofrece ninguna caracterización demasiado explícita de la noción de “concepción”<sup>3</sup>, pero sí la caracteriza de forma negativa: no es algo adquirido, no tiene nada que ver con la formación (aunque pueda requerir formación para darse, no es algo “producido” por la formación); no es tampoco el “buen gusto”. El pasaje clave es el siguiente:

La inspiración se declara en la concepción general de una obra: la elección, ubicación, y correlación de lo que entre en ella. La ejecución, en efecto, se cuida de sí misma. [...] No importa cuánto aporte la ejecución a la concepción, las decisiones cruciales siguen perteneciendo a la inspiración y no a la habilidad manual. (En realidad, la propia habilidad manual es asunto de decisiones más o menos inspiradas, sólo que son mayormente subliminales; la inspiración en el sentido más amplio no es tampoco exactamente consciente pero sin embargo está bastante más próxima a esa parte de la mente que considera alternativas. [CE 4: 247])

Aquí el término en contraposición a “concepción” es la “ejecución”, a cargo de la “técnica” o habilidad manual. Análogamente, podríamos decir que la facultad en juego en el acto de

<sup>2</sup> Cfr. nuestro cap. 1.1., “Teoría de la Modernidad artística”.

<sup>3</sup> Sobre “concepción” en el léxico tardío de Greenberg, cfr. los pasajes de “After Abstract Expressionism”, CE 4: 132-133; la totalidad de “Jackson Pollock: Inspiration, vision, intuitive decision”, CE 4: 245-250, así como el ya tardío “Post-postscriptum” a “Necessity of Formalism” (1971), LW: 49.

“concepción” es la “intuición, visión”, que se desempeña en actos “inspirados” de “decisión intuitiva”.

¿Qué es lo que se concibe en el acto de concepción? ¿A qué afectan las decisiones intuitivas? Según explica Greenberg, se trata de la elección de los rasgos concretos del soporte y sus proporciones, de los materiales y de los elementos plásticos de la obra, su disposición y sus relaciones mutuas<sup>4</sup>:

Las elecciones exactas de color, medio [del pigmento] tamaño, forma, proporción – incluyendo el tamaño y forma del soporte – son lo único que determina la calidad del resultado, y estas elecciones dependen solamente de la inspiración o concepción. [CE 4: 132]

Allí radica, pues, el verdadero genio, mientras que en el caso límite, la ejecución de un “concepto” artístico podría ser tan simple para que un niño fuera capaz de encargarse de ella.

Greenberg define la inspiración como una cualidad que pueden poseer (o no) los actos de decisión intuitiva en la fase de “concepción”. La decisión intuitiva es el acto de escoger elementos y determinar sus relaciones: es un acto voluntario, consciente. Lo que ocurre en el acto de concepción, la decisión intuitiva, es una novedad absoluta, fruto de un acto de libertad soberana. Es la parte de la creación que no se puede enseñar. Sólo ahí puede expresarse la individualidad y la voluntad y ser por ello valioso su producto artístico, mas éste lo será sólo en la misma medida en que el acto de esa individualidad sea “inspirado”. Pero esto plantea una paradoja, ya que aunque el acto es voluntario, luego expresivo de la personalidad individual, lo que no es voluntario es *que resulte inspirado*, que pueda tener valor; y así, hay una tensión interna entre el elemento de voluntad y el involuntario, de inconsciencia, dentro de la propia noción de “concepción”.

La ejecución, por contra, “se cuida de sí misma”; es sólo cuestión de dejar actuar al conjunto de rutinas de la técnica, firmemente adquiridas de la tradición a través de la instrucción o formación académica, o por la incesante práctica autodidacta personal. En cuanto a la “técnica”, Greenberg la describe como facultad que permite “la superación de las dificultades en el interés del control y el orden”<sup>5</sup>. Es un conjunto de procedimientos que sí son producto de la formación; pueden aprenderse, ejercerse con rutina y perfeccionarse gradualmente, y pueden recibirse de la tradición de una manera que no guarda relación con el valor añadido que la individualidad pueda dar de sí. Según esto, la técnica sería lo que se pone en funcionamiento durante el proceso de realización de la obra, pero para entonces, el momento propiamente creativo, que es el de la concepción de las características que ésta tendrá, ya ha terminado: la ejecución se limita a ser la materialización de un propósito artístico absolutamente acabado.

Aunque la ejecución y la técnica quedan así en el dominio de lo impersonal, lo automático y lo predecible, Greenberg reconoce que también la decisión inspirada tiene un

<sup>4</sup> No se puede, pues, estar de acuerdo con las críticas a Greenberg de Crowther y de Curtin. Con la de Crowther no, porque entiende la “concepción” greenberguiana como el modo como el artista tiene de concebir no otra cosa que “la esencia del medio”, es decir, el núcleo básico de propiedades literales de éste: una cerebral “idea-de-la-pintura”; ya vemos por el pasaje citado que no es así: las decisiones del acto de concepción claramente conciernen a determinar los elementos plásticos concretos de la obra. Tampoco cabe aceptar la de Curtin, que describe a Greenberg como un formalista “puro”, en el sentido de que atiende a “puros valores formales” únicamente, con exclusión de la artefactualidad; ya que desde el momento en que Greenberg se remite a un propósito artístico (mediante la noción de “concepción”), queda plenamente tenida en cuenta la “artefactualidad”; y recordemos también el papel de lo “literal”, lo material en tanto que artificial y fabricado, en su teoría del medio artístico.

<sup>5</sup> CE 4: 246.

papel en ella, que también la técnica es cuestión de tomar múltiples pequeñas decisiones, que a su vez, pueden resultar o no “inspiradas”. Pero para Greenberg, el gran acto de decisión inspirada se sitúa en el momento previo de diseño y concepción. Concluye así que en el último análisis, sólo la concepción, o inspiración, decide la calidad estética. Es lo único que es absolutamente único y no puede ser duplicado<sup>6</sup>.

Vemos, pues, que la entronización de la “concepción” como fuente de todo valor artístico implicaba en Greenberg una concepción dualista, escindida, del proceso creativo, del que sólo uno de sus momentos sería propiamente “creativo”. Dicho proceso, por una parte, consta de una fase de “concepción” o diseño de los aspectos básicos de la imagen u objeto artístico, que supuestamente no implicaría inmediata o directamente proceso técnico ni de manipulación material de ningún tipo, pues sería previa a cualquier proceso de esta naturaleza: la “concepción” sería seguramente un acto “mental” (en sentido psicologista). Y presumiblemente también (como sugiere el término “intuición”) sería un acto instantáneo, en parte fuera del control de la voluntad; ya que la “inspiración” no es resultado de una decisión voluntaria, aún cuando pueda ser, o más bien, dar lugar, a una “decisión intuitiva”: el que una decisión pueda ser especialmente afortunada no depende de la voluntad ni está sometido al control de ningún procedimiento. El que para llegar ahí pueda necesitarse un proceso temporal de “darle vueltas” al borroso propósito artístico inicial no parece contar nada para Greenberg: lo significativo es el momento de gracia en que el artista recibe la inspiración y da con la idea para su obra, ya completa y sin necesidad de alteración. Por otra parte, el proceso creativo consta también de una segunda fase de “realización” del diseño o idea, ya surgido entero y acabado de la mente del artista; realización que es puramente mecánica, con la consiguiente devaluación del papel de los procesos técnico-materiales de realización de la obra.

Sin embargo, al proponer esta concepción del proceso creativo, nada más lejos de la intención de Greenberg que plantearse seriamente la tarea de una fenomenología del acto creativo propiamente dicha. El asunto que preocupa realmente a Greenberg no es cómo tiene lugar realmente el acto creativo, sino qué sea en él lo que da lugar al valor, y por tanto, lo que es relevante en el verdadero “orden artístico” de la historia del arte, el orden de la calidad. Y la respuesta tenía que ser acorde con los valores estéticos “modernistas” y con los juicios pronunciados por Greenberg como crítico. Puesto que la noción de “intuición” y “concepción” juegan también un papel en su teoría del valor, no es de extrañar que el punto de partida que lleva a Greenberg a esta concepción del acto creativo lo constituyan ciertos presupuestos axiológicos<sup>7</sup>. Primero, la moral modernista de “la innovación”, que rechaza todo lo previsible y no absolutamente original por banal e inartístico; y eso incluye todo lo que es aprendible por procedimiento reglado. En segundo lugar, la exigencia formalista de que para que haya artisticidad debe haber orden, pero ese orden no debe ser evidente, sino sutil, y (en expresión de Greenberg) “sentido”. Tercero, la creciente aversión (generalizada durante los años 60, y no sólo en Greenberg, pero también con raíces formalistas) hacia la expresión excesiva de la subjetividad y la preferencia por lo impersonal y “objetivo”, sobre todo en el plano de la factura, el acabado y el “toque”<sup>8</sup>.

Pues bien, el primer presupuesto que hemos citado parece exigir que en la obra de arte se exprese lo individual, personal, original; y el modo de preservar esta exigencia que es

---

<sup>6</sup> Cfr. CE 4: 95, 248.

<sup>7</sup> Sobre los cuales, y sobre el papel que la “concepción” juega en la teoría del valor de Greenberg, más en nuestro cap. “Teoría del valor artístico”.

<sup>8</sup> Más sobre estos (y otros) presupuestos de la axiología de Greenberg en “Teoría del Valor Artístico”.

compatible con el tercer presupuesto, es circunscribir dentro del acto creativo este aspecto de individualidad al momento de la “concepción”:

Solo la inspiración pertenece por completo al individuo; todo lo demás, incluyendo la técnica, puede ser adquirido ahora por cualquiera. La inspiración permanece como el único factor en la creación de una obra lograda que no puede ser copiado o imitado. [CE 4: 95]

Esto implica la devaluación de la expresión individual en el plano del “toque”. En cuanto al “orden y control”, que sería la expresión de la individualidad en el plano de la organización formal más general, no pueden ser de cualquier manera, ni deben resultar evidentes. Una individualidad que se expresara en todo momento del proceso de realización de la obra por el control e intervención inmediatos en éste, sería el “virtuosismo” de la técnica pictoricista del Expresionismo Abstracto, o la “caligrafía”, que Greenberg rechaza en esta época; un subjetivismo artístico vulgar que sólo da lugar al manierismo, y que cualquiera puede imitar:

... ni uno solo de los pintores de Nueva York [...] ha terminado de lograr romper el ciclo de virtuosismo que empezó con aquella escuela [de Willem De Kooning y Franz Kline]. El virtuosismo implica ejecución, y la ejecución implica conformidad con los gustos recibidos. [CE 4: 95<sup>9</sup>]

En cuanto al orden, Greenberg distingue en él los aspectos “evidente” y “sutil”; el evidente es el que corresponde a la absoluta regularidad del determinismo, o alternatively, a lo impredecible del caos total (orden o desorden total). La individualidad ha de expresarse en un orden sutil que es delicado equilibrio entre ambos, es la organización oculta bajo apariencia de azar. Esto es lo que logra la decisión inspirada en el acto de concepción.

Al destacar por su originalidad en la concepción, creando valor artístico, el artista modernista no se limita a participar de la “tradición provisional”, caduca y pasajera (los códigos estéticos académicos de gusto, que se imitan, las reglas de taller del proceso técnico, que se reproducen), sino que se inscribe en la “tradición duradera”, representada por los mayores logros artísticos de la historia del arte<sup>10</sup>. Por tanto, sólo la decisión intuitiva, inspirada, permite el control (la decisión que es intuitiva e inspirada no deja de ser un acto voluntario); y tiene que estar situada en el momento de la concepción y el diseño. En él, la subjetividad individual del artista como fuente de valor se expresa en sutiles detalles de organización general, aunque la técnica de ejecución sea mecánica y carezca de “toque” personal”y la organización parezca de una rigidez geométrica, o aunque parezca no haber técnica ni organización en absoluto. Sin embargo, hay algo en ese acto de concepción que no está sometido a la voluntad, ni es producto de la decisión: el que la decisión misma sea un acto tocado por la gracia de la inspiración. Esto llevará a Greenberg a una doble dialéctica de la expresión subjetiva y la inexpresividad, y de la voluntad y lo involuntario, que afecta al estatuto de agencia del artista y a la concepción del acto creativo.

La primacía de la concepción lo es también de la “visión” en la obra sobre el “artefacto”, puesto que aquella supone, según indica el propio Greenberg, un velo sobre la técnica y lo que de aparentemente artefactual hay en la obra artística. De esto último, queda sólo la remisión intencional a la concepción, convertida en proyecto:

Pero si [Newman] usa su técnica, es para suprimir la evidencia de ésta. Y la supresión es parte del triunfo de su arte, al lado del cual la mayoría de la pintura contemporánea restante comienza a parecer confusa. [CE 4: 132]

<sup>9</sup> En “Louis and Noland” (1960); cfr. también CE 4: 247.

<sup>10</sup> CE 4: 249.



idea que, por otro lado, no parece muy compatible *prima facie* con la tesis, central a la teoría greenberguiana del Modernismo, de que el arte modernista, en contraposición al de los Maestros Antiguos, se caracteriza por tender a mostrar su carácter artefactual, en lugar de encubrirlo<sup>11</sup>.

Lo que este planteamiento greenberguiano pone de manifiesto, en el plano del acto creativo (el otro aspecto es en el plano del objeto artístico, su constitución material objetiva: lo que hemos llamado “problema del literalismo” o tensión literalidad-ilusión), es una importante tensión interna en la pretensión del pensamiento formalista de afirmar la autonomía del arte en términos que fueran exclusivos del arte, y que al propio tiempo implicaran la multiplicidad específica de las artes como momento constitutivo de la noción “arte”. A saber: por un lado, esa pretensión llevó a afirmar que no era posible pensar las artes sin dar una importancia a los procesos creativos específicos de cada arte, que en cuanto tales son procesos técnicos, “materiales” en uno u otro sentido (sentido que el caso de la música o la poesía no puede ser el mismo que el de la pintura, la escultura o la arquitectura); por otro lado, al afirmar la función cognitiva específica del arte en términos de específico conocimiento sensorial, canalizando la especificidad de las artes en términos de esferas sensoriales separadas, la noción de un “conocimiento artístico” exclusivo del artista suponía un grado de intelectualización en la concepción del proceso creativo, cuya relación exacta con el aspecto de los procesos creativos “materiales” de producción del objeto artístico no siempre era fácil precisar, ni era fácil evitar perderla de vista. Además, insistiendo en la artefactualidad del arte, el formalismo no quiso dirigir la atención a otra cosa que a la obra como objeto, pero no podía dejar de contar con la “intención” del autor, que es una entidad psicológica subjetiva.

Finalmente, entender el acto “mental” e instantáneo de la “decisión intuitiva”, como acto tocado por la “inspiración”, plantea una paradoja más, ya que aunque el acto es voluntario (luego expresivo de la personalidad del artista, lo cual lo hace artísticamente valioso), hay algo en el que es absolutamente involuntario, y que no resulta del propio acto de decisión del artista ni puede estar sometido a su control: el que resulte inspirado; y esto es igualmente esencial, igualmente hace de él la fuente del valor. Pero la inspiración es un factor específico (difiere de lo que Greenberg enumera como la disciplina, el aprendizaje, la atención y la conjunción de circunstancias); y no puede decirse que sea “expresivo” de la individualidad del artista. La “decisión intuitiva” contiene, pues, un elemento de voluntad y otro de inconsciencia.

### **1.7.2. La esencia del medio como “condiciones límite” de las decisiones artísticas**

Indicamos ya que Greenberg sitúa el momento privilegiado de la “concepción” del lado consciente del proceso creativo, regido por la voluntad, que implica una toma de decisiones. En “Modernist Painting”, Clement Greenberg señala que aquellas mismas propiedades que en dicho ensayo él sostenía que la evolución del arte moderno había terminado por revelar como normas constitutivas irreductibles de la esencia del medio pictórico (el plano y su delimitación), además de ser las “condiciones mínimas” para poder identificar un artefacto como un cuadro (aunque no necesariamente logrado artísticamente) son las “condiciones mínimas” del ejercicio de la actividad pictórica creativa; y por tanto, que

---

<sup>11</sup> Cfr. “Modernist Painting”, CE 4: 86.

son “condiciones humanas”, pues tal actividad es propia de seres humanos<sup>12</sup>:

...hacer pinturas significa, entre otras cosas, la creación o elección deliberada de una superficie plana, y la circunscripción y limitación deliberada de ella. Este carácter deliberado es precisamente en lo que insiste la pintura modernista: es decir, el hecho de que las condiciones límite del arte son en su conjunto condiciones humanas. [CE 4: 92].

De modo que la actividad creativa implica una serie de decisiones y acciones que se hacen cargo de las características “literales” que (en su dimensión nocional, abstracta) son constitutivos esenciales del soporte de su medio, las toman como condiciones límite, y determinan el modo como van a adquirir concreción: sus medidas, proporciones, material... concretas (obsérvese que Greenberg dice que consiste en tales decisiones “entre otras cosas”, es decir, no sólo son decisiones sobre el soporte pictórico, sus materiales y sus dimensiones). Por ello llama Greenberg “condiciones humanas” a las “condiciones del arte”: porque las condiciones constitutivas del medio de las prácticas artísticas son también condiciones limitativas del ámbito donde se pueden jugar decisiones humanas de carácter artístico, cuales son las antedichas. Son normas que delimitan, pues, el ámbito de la creatividad humana, en tanto que ámbito de creatividad artística, y que han de ser reconocidas por sujetos creadores humanos<sup>13</sup>.

Sin embargo, como ya indicábamos, la concentración del momento voluntario de decisión en el momento previo de la concepción y la total separación respecto del proceso técnico, así como la tendencia valorativa a privilegiar como valor estético la apariencia de impersonalidad, llevan a Greenberg a una dialéctica de la subjetividad y la impersonalidad (o si se prefiere, de la expresión subjetiva y la inexpressividad): no es fuente de valor artístico la expresión de individualidad en el “toque” del proceso técnico (que “cualquiera podría imitar”, dice Greenberg), la individualidad se debe expresar sutilmente en la concepción general, la manera de disponer los elementos (que, piensa Greenberg, no se puede imitar ni falsificar). Igualmente le lleva a una dialéctica de la voluntad y lo involuntario: puesto que la expresión de la voluntad en el orden “evidente” no es tampoco fuente de valor artístico, no lo es ni el rígido orden geométrico, regido por relaciones de simetría, ni la uniformidad de la amorfía total que es fruto del azar y del automatismo de las acciones inconscientes; la voluntad se debe expresar en el “orden sentido”, sutil, oculto bajo la apariencia mecánica de lo geométrico (como en Mondrian) o bajo la apariencia caótica de lo informe (como en Pollock).

La complejidad del planteamiento de Greenberg, lo convertirá, a pesar de las críticas de intelectualismo, de idealismo, platonismo, o de liso y llano desconocimiento de las “condiciones reales”, materiales y de otro tipo, de la práctica artística, en un referente importante para ciertos aspectos de la concepción del acto creativo en Michael Fried, por cuanto afecta al papel del automatismo, aunque no a la división en fases del proceso creativo (que Fried en principio no acepta). E importante también para Stanley Cavell, que después de Fried, la retoma también, aunque desde una perspectiva históricamente circunscrita; y en este caso, sorprendentemente, no sólo por su noción implícita de “automatismo”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> CE 4: 92

<sup>13</sup> Años después, debatiendo con los adversarios del arte abstracto más reciente (que denunciaban la creciente amorfía de dicho arte), Greenberg admitió que también un animal como el chimpancé podía reconocer ciertas condiciones físicas del soporte material de su actividad como condiciones limitadoras de su acción, orientando ésta de un modo que queda reflejado en la configuración “formal” del producto resultante, el cual es, pues, humanamente reconocible como algo similar a un cuadro abstracto. Pero Greenberg parece subrayar que más que desvalorizar el arte abstracto, este hecho lo que muestra es un rasgo básico de la capacidad artística humana que es compartido por ciertas formas de conducta animal. Cfr. “The Crisis of Abstract Art” (1964), CE 4: 180.

<sup>14</sup> Cfr. Cavell, TWV: 107-108, 112-13.



## 1.8. Valor artístico y juicio de gusto

El gusto y la dimensión axiológica del arte quizás no se encontraron precisamente entre los temas más importantes para el primer formalismo, por más que a veces se haya pretendido caracterizar el formalismo en general (confundiéndolo quizás con un cierto “esteticismo”, o con el método del “expertizaje” al modo de Giovanni Morelli) en términos de dedicación insistente o exclusiva a la apreciación y valoración cualitativa de obras artísticas, como una especie de arte de la cata, degustación y tasación de productos artísticos, lo cual no es exacto. Pero en autores formalistas posteriores, sobre todo en los “modernistas” británicos, este asunto cobra creciente importancia. Buena muestra de ello es Greenberg, como autor tardío que es dentro de esta tradición.

El acto valorativo y la dimensión axiológica del arte son centrales para Greenberg, que es crítico de arte en ejercicio, y que además mantiene una elevada ambición para el papel del crítico de arte en la cultura y en la sociedad. Hay tres cuestiones que Greenberg aborda, en relación con el aspecto axiológico del fenómeno artístico. La primera de ellas es la del acto de asignación de esos valores a los objetos artísticos, o juicio estético: qué carácter tiene, y de qué modo se produce; en este aspecto, Greenberg ha tendido a alinearse con Kant, sosteniendo que lo que desencadena ese juicio es algo subjetivo, del orden análogo al de la afección y el sentimiento. Una segunda cuestión, muy relacionada con la anterior, concierne a cuál es el alcance de la afirmación que hace sobre el objeto de ese juicio valorativo, y sobre qué grado de firmeza tienen sus fundamentos, o si cuenta con fundamentos de algún tipo; aquí Greenberg se ha separado de Kant y (en dudosa consistencia con su posición sobre el acto judicial), ha sostenido la existencia de unos “principios objetivos del gusto”, fundamento de la validez y alcance de las pretensiones del crítico como participante en la creación del canon de gusto. La tercera cuestión es la de cuál, o cuáles, sean los valores pertinentes que en ese juicio se asignan, y cuáles los objetos o aspectos de los mismos, a que corresponden, es decir, los portadores o fuentes del valor artístico, entre los cuales la noción de “concepción” resultará ser de la mayor importancia para Greenberg. A continuación, abordaremos el estudio de las tres cuestiones en ese mismo orden.

### 1.8.1. Concepción “no-cognitivista” del acto valorativo

La concepción que mantuvo Clement Greenberg de la actividad y la experiencia del arte era netamente cualitativa y valorativa: se trataba ante todo, por parte del artista y del arte, de la producción de calidad que se pudiera valorar. Interrogado sobre cuál fuera la “verdad” del arte, Greenberg respondió: “Que esto era bueno y aquello no era bueno o era menos bueno. Todo esto no valía nada y aquél poquito era bueno. Y saber dónde estaba lo bueno y lo muy bueno”<sup>1</sup>; subrayando ante todo la tarea, por parte del espectador, de juzgar y apreciar esa calidad. Este era el argumento de su “The Identity of Art” (1961):

A largo plazo, sólo hay dos tipos de arte: el bueno y el malo. Esta diferencia atraviesa todas las restantes diferencias dentro del arte. Al mismo tiempo, hace de todo el arte algo uno. [CE 4: 117]

Lo importante en la experiencia estética, en definitiva, no serían los medios artísticos, ni los procesos y recursos técnicos, ni las configuraciones formales, ni las nociones estilísticas

<sup>1</sup> En entrevista con Lily Leino, recogida en *Collected Essays*, CE 4: 304.

generales (o sus casos particulares), sino si un objeto artístico singular presente ante los sentidos es artísticamente “bueno” o “malo”, logrado o insatisfactorio. La misma concepción valorativa impregna su concepción de la tarea de la crítica de arte, tal como la expresa en su “Complaints of an Art Critic”<sup>2</sup>: para Greenberg, no se trata principalmente de analizar ni de comprender, sino de valorar y juzgar; como lo pone de manifiesto su identificación del “contenido” de la obra de arte con su calidad<sup>3</sup>.

Todo esto situaba a Greenberg en la línea del Kant de la *Crítica del Juicio*, de la “Analítica del Juicio del Gusto”, y de lo que se ha llamado la “concepción no-cognitivista” del juicio de gusto. Es ésta una de las razones por las que Greenberg se consideraba a sí mismo “kantiano”, profesión de fe kantiana que fue hecha explícita por Greenberg repetidas veces, y en este respecto, con toda justificación. No así en su pretensión de la existencia de un criterio objetivo, o intersubjetivo, de valoración<sup>4</sup>, ni en la sustitución que hace de la categoría estética valorativa de lo “bello” (demasiado ligada a la belleza natural como objeto de la estética filosófica tradicional) por la de “calidad”, específicamente circunscrita al ámbito artístico. Con respecto al propio acto valorativo, o juicio de apreciación estética, ha de tenerse en mente que en todo momento Greenberg se refiere en particular a los juicios de gusto sobre obras de arte, y no se interesa por juicios “estéticos” de otro tipo: su doctrina del valor estético lo es, específicamente, del valor de calidad artístico (como veremos); si bien Greenberg reconoció y manejó otros conceptos de “valor” aplicables al arte y distintos del cualitativo.

Como hemos dicho, Greenberg asume, con Kant, una posición no-cognitivista, que encaja muy bien con su pose antiteoricista y su actitud “empirista”<sup>5</sup>. Su versión más clara del no-cognitismo del juicio estético se encuentra en la Parte I de “Complaints of an art critic”. Se entiende comúnmente por “no-cognitismo” del juicio de gusto y la experiencia estética, la tesis, sostenida por Kant en la *Kritik der Urteilskraft*<sup>6</sup>, de que en dicho juicio no se enuncia ninguna propiedad real del objeto de la experiencia estética (que es el sujeto lógico del juicio), cual pudiera ser un concepto o nota determinante de tal objeto con respecto de la cual éste mostrara conformidad (“finalidad”). Conforme a la interpretación habitual de Kant, no se “conoce”, pues, en esos juicios, nada del objeto. En cambio, se enunciaría en tales juicios del objeto su referencia a algo no radicado en el objeto mismo, sino en el sujeto que juzga sobre él al experimentarlo; y ese algo es lo que inclina el juicio en un sentido u otro, positivo o negativo: esto es, el “fundamento de determinación” del juicio de gusto es “subjetivo”. Según Kant este fundamento subjetivo sería el modo de afección que la experiencia del objeto ejerce sobre la facultad subjetiva de sentir placer o dolor: el “eco afectivo”, o “sentimiento”, que el objeto produce en él, la “respuesta afectiva” que suscita por parte del propio sujeto.

“Sentimiento”, aquí, se dice en sentido emotivo, más que sensorial: ese sentimiento no es propiamente una “sensación” (no es una cualidad sensible que venga del objeto, aunque sí sea de algún modo *causado* por él o por alguna de sus cualidades sensibles), sino una reacción “emotiva” del sujeto al objeto. Esto lo hace tanto más subjetivo que una sensación propiamente dicha; pero, igual que ésta, sólo puede ser “sensible”, empírico y por tanto, subjetivo,

<sup>2</sup> CE 4: 265-72; publicado por primera vez en *Artforum* en Octubre de 1967.

<sup>3</sup> Tesis vinculada a su peculiar y problemática teoría del significado artístico.

<sup>4</sup> Cfr. CE 4: 118, 265.

<sup>5</sup> También lo es, se puede pensar, en su propuesta de un “medio” si se entiende como condición de posibilidad de las prácticas artísticas, al modo “trascendental” de un apriori; pero la descripción de su teoría del medio en estos términos no es más que una hipótesis hermenéutica plausible que aquí proponemos, sin que el propio Greenberg llegara nunca a suscribir semejante formulación.

<sup>6</sup> Cfr. en particular los párrafos 32 y 33 del texto kantiano, donde se compendian los rasgos del juicio de gusto más relevantes a este respecto.

contingente: se da de este modo particular en este caso de ahora sólo para este particular sujeto; nada garantiza que bajo las mismas condiciones, ante el mismo objeto, se vuelva a dar igual en otro sujeto, o incluso al mismo sujeto. No así la facultad de experimentarlo, que es una facultad común a todo sujeto y permite a Kant transitar a un fundamento intersubjetivo del juicio estético, ya no meramente individualista o egótico (pero, igualmente, “subjetivo”).

De tal posición se sigue que la experiencia estética no es “experiencia” en un sentido cognoscitivo: lo que se experimenta en ella no concierne a propiedades reales de los objetos, ni da lugar, pues, a conocimiento de su constitución óptica, siquiera fenoménica, sino que son los modos en que se produce la afección, la emoción del sujeto al experimentar dichos objetos. Consecuentemente, juicio estético no es cognoscitivo: no da lugar a conocimiento del objeto juzgado (pues dicho juicio no constituye el enunciado del conocimiento de ninguna propiedad real del objeto). Y asimismo, se sigue que no cabe la orientación o decisión vinculante sobre la validez de tal juicio en referencia a ningún concepto del objeto; pues su único fundamento es subjetivo, aunque pueda mostrar aspiración legítima a la validez intersubjetiva, pero que se queda siempre en mera *aspiración*. Por ello mismo, según Kant, no cabe considerar los juicios de gusto como productos lógicos “inferidos” por actividad racional discursiva en argumentación de mayor o menor grado de demostrabilidad concluyente: he aquí la kantiana “inmediatez” del juicio de gusto, que es y ha de ser previo a toda ulterior argumentación del mismo. Por tanto, queda excluido cualquier recurso a “posiciones estéticas”, cánones de gusto, sistemas o marcos teórico-conceptuales (sean, por ejemplo, los del análisis formal, o de cualquier otro tipo) con intención de dirimir cuestiones de valor estético; así como queda echada por tierra la pretensión de validez vinculante de toda preceptiva que pretenda regular normativamente conforme a conceptos cómo han de ser los objetos para dar lugar a una experiencia de valor estético positivo.

Diremos aquí que el subjetivismo y no cognitivismo de esta posición kantiana, no es fácil de conciliar con una posición “formalista” (como la que se atribuye a Greenberg), aunque se suela decir que la filiación del formalismo es “kantiana”. No lo es, por cuanto al menos en su origen, el formalismo se interesaba por el arte como una experiencia de valor cognitivo en que se conocen ciertos aspectos de determinación del objeto; sólo que dicho “objeto” es un puro fenómeno (sin la kantiana restitución objetivadora de las cualidades sensibles por su referencia a la unidad de un concepto que categoriza el substrato sustancial común, de un objeto “real” en el cual todas esas cualidades inheren), y el aspecto de él que en la experiencia estética se conoce es, también, puramente fenoménico y (supuestamente, según el formalismo) no mediado por concepto y no expresado mediante juicios, o al menos, referible sólo a través de unos extraños conceptos (como “táctil”, “óptico”, “lineal”, etc.) que parece difícil derivar de categorías como las de la tabla categorial kantiana (pensadas justamente para dar cuenta del objeto como sustrato sustancial “real” y unificador que es algo más que mero fenómeno). Y una fenomenidad así, para Kant, sigue siendo mera “afección” subjetiva, sensación; sólo que no en el sentido emotivo del placer y dolor que entran en juego en el juicio de gusto, sino en el de que *prima facie*, y sin presuposiciones respecto a la existencia de un objeto externo que es su fuente y soporte que la vincula a otras sensaciones, en toda sensación se trata kantianamente de meras modificaciones del “ánimo” del propio sujeto, de sus facultades sensoriales. Como en Kant, en el formalismo es sólo “la forma del objeto”, esto es, lo sensible como tal del mismo, lo que es relevante en la experiencia estética del arte. Pero a diferencia de Kant, para el formalismo ahí hay un conocimiento en algún sentido “objetivo”, sentido que no puede ser el kantiano.

No es que el formalismo sea un “objetivismo”, en el sentido de suprimir toda referencia al sujeto en ese (supuesto) conocimiento, referencia la cual el formalismo tiene muy en cuenta.

Sólo que tampoco se trata, al contrario que para Kant, de un autoconocimiento de su propia afectividad emotiva por parte del sujeto. A Kant lo que le llamó la atención de la experiencia artística, y en general, de la experiencia estética, es que a pesar de ver en el juicio estético la expresión de este auto-conocimiento, que debería ser meramente individual, también detectaba en él una paradójica pretensión de validez universal. Esto le motivó a emprender su investigación, de la que extrajo consecuencias para su filosofía trascendental, sobre las condiciones de posibilidad del conocimiento (pero del conocimiento en sentido lógico, conceptual, el único que Kant parece admitir como tal). Pero ni aquél interés ni estas conclusiones (ni tampoco el sostener que todo conocimiento es únicamente judicativo y conceptual) pertenecen a la teoría formalista, que inicialmente no se interesó por las cuestiones relativas al juicio ni al gusto. Estas tensiones entre ciertas tendencias del formalismo y su propia ascendencia kantiana no dejarán de manifestarse en Greenberg.

Pues bien: Greenberg, a pesar de proponer una formulación teórica “fuerte” del Modernismo, y una filosofía historicista de la historia del arte, con una clara orientación finalista y evolutiva, acepta también el no-cognitismo kantiano del juicio estético, y niega que pueda “deducirse” un juicio de apreciación del arte de la aplicación de consideraciones teóricas apriorísticas: pues versa, según él, de obras particulares, y surge sólo de la inmediatez de la experiencia de la presencia de dichos objetos por parte del sujeto, sin mediación de la atención por parte de éste a “teorías”, conceptos o posiciones normativas. Sería un juicio inmediato, intuitivo y absolutamente apegado a lo concreto (aconceptual y “desinteresado”). La inmediatez de lo intuitivo corresponde al requisito de intensidad y pureza de la experiencia, y Greenberg considera que la primera experiencia de una obra es la más auténtica y decisiva para valorarla<sup>7</sup>. El juicio dictamina si el objeto es “bueno” o “malo” artísticamente, y lo que determina el juicio en uno u otro sentido sería (teniendo en cuenta aspectos clave de la “semántica” y de la concepción del valor de Greenberg<sup>8</sup>) el efecto emotivo producido por ciertos rasgos del objeto sobre el sujeto. El juicio no consiste, pues, para Greenberg, en la “comprensión intelectual” de “contenido conceptual” alguno en la obra de arte<sup>9</sup>.

Los rasgos con los que Greenberg (sin mencionar explícitamente a Kant) describe los juicios de gusto en “Complaints of an Art Critic” son muy paralelos a la caracterización kantiana. Dichos juicios serían: 1) empíricos (“Los Juicios de arte vienen dados y contenidos en la experiencia inmediata del arte. Coinciden con ella...”); 2) no inferidos lógicamente (“no se llega a ellos posteriormente por medio de reflexión o pensamiento”); 3) involuntarios (“no puedes decidir si te gusta o no una obra de arte en mayor medida que puedes decidir que el azúcar sepa dulce o los limones ácidos”); 4) no interviene en ellos concepto: “no dejan lugar para la aplicación consciente de patrones, criterios, reglas o preceptos”<sup>10</sup>. Así, pues, los juicios de gusto tienen, en Greenberg como en Kant, rasgos contrapuestos a los de los juicios lógicos: no son inferidos por subsunción de su sujeto a un concepto o regla<sup>11</sup>. Greenberg subraya además

<sup>7</sup> Lo que le sirve de argumento contra las *novelty arts*, propuestas artísticas cuyo impacto en parte se basa en la influencia *ex-post-facto* del contexto y discurso teórico.

<sup>8</sup> Nos referimos a la doctrina greenberguiana del “significado” como “efecto” y de la relación entre forma y efecto emotivo (que hemos explicado en nuestro apartado 1.6.3.), y a la tesis de la identidad entre “significado” y calidad, de la que nos ocuparemos más abajo en este mismo capítulo, apartado 1.8.2.).

<sup>9</sup> Contra lo sostenido por Paul Crowther en “Greenberg’s Kant and the problem of modernist painting”, pp. 318-319: el juicio no versa para Greenberg sobre el concepto que el artista se hace de la esencia plana del medio pictórico, tal como lo ejemplifica el aspecto sensible de la obra.

<sup>10</sup> Todo ello en CE 4: 265.

<sup>11</sup> Se equivoca, pues, Deane W. Curtin en su “Varieties of aesthetic formalism”, al afirmar que Greenberg sostiene que los juicios de gusto, igual que los cognitivos, pueden demostrarse por “métodos empíricos”. Curtin confunde la doctrina greenberguiana de unos supuestos “principios objetivos del gusto” (de la cual nos ocuparemos

el carácter involuntario de los actos judicativos. Pese a ello, los juicios de gusto de los individuos, además de no ser infalibles, no son inamovibles, y están abiertos a corrección: el individuo puede corregir sus preferencias y juicios futuros en atención a su incremento de experiencia con las obras de arte. El gusto subjetivo del individuo puede ser mejorado y refinado por la educación: ello es legítimo y no es síntoma de desnaturalización. La concepción del gusto individual de Greenberg incluye la posibilidad de una educación y aprendizaje; no necesariamente de tipo escolar, académico o doctrinario, sino por contacto directo con la experiencia del arte.

A Greenberg le interesaba la involuntariedad e inmediatez del juicio para subrayar la libertad del crítico de arte<sup>12</sup> y defenderse, apelando a ella, de las acusaciones de arbitrariedad e insinceridad que se le dirigían por defender a los artistas de la Abstracción Postpictorista rechazando todas las demás propuestas artísticas de la época. Contra los malintencionados que ponen en duda la involuntariedad y espontaneidad del juicio de gusto, Greenberg argumenta con una especie de “prueba por casos”: o bien se acepta que los juicios de gusto no son mediados por argumento racional, y en tal caso, conforme a la descripción que él ha ofrecido, no son actos volitivos; o bien se afirma su mediación racional (al modo de un juicio lógico), y en tal caso, puesto que son extraídos en proceso deductivo, donde la relación de premisas a consecuencia tampoco es voluntaria, siguen siendo involuntarios<sup>13</sup>. Un argumento formal que desdibuja la distinción kantiana entre juicios lógicos y juicios de gusto apelando a sus rasgos comunes, y que Greenberg utilizará para defenderse de acusaciones de dogmatismo teórico prescriptivo. Ahora bien: si el acto judicativo que enuncia el gusto del sujeto fuera en realidad inferido de ciertas premisas (teóricas, por ejemplo), no sería propiamente (kantianamente) un juicio de gusto, sino un juicio lógico disfrazado, y se abrirían todo tipo de sospechas respecto a la arbitrariedad, no del acto judicativo (lógico) mismo, sino de dichas premisas, y por tanto, no tanto sobre el carácter voluntario o involuntario del propio acto judicativo, sino sobre su carácter interesado. Esto queda eludido por la argumentación de Greenberg.

Tres son, en definitiva, las motivaciones de fondo tras la tesis greenberguiana de la involuntariedad del juicio de gusto; a saber: 1) la concepción metodológica normativa de Greenberg respecto de la tarea de la crítica de arte (su tesis de la “libertad del crítico”); 2) la posición “antiteorista” de Greenberg (vinculada con la susodicha concepción metodológica); y 3) las necesidades apologéticas frente a las acusaciones de dogmatismo prescriptivo que se le dirigen<sup>14</sup>. Y también a ello responde la insistencia de Greenberg, en su teoría normativa de la crítica de arte, sobre la honestidad del sujeto al dar cuenta de su propia experiencia estética; pues

---

más abajo) precisamente con los rasgos (inmediatez, involuntariedad) de la descripción no-cognitivista del juicio de gusto.

<sup>12</sup> Cfr. nuestro cap. 1.10., sobre la concepción greenberguiana de la crítica artística.

<sup>13</sup> Curtin, que ataca la tesis greenberguiana de la objetividad del canon del gusto, encuentra inconsistentes el no-cognitvismo del juicio (involuntariedad, inmediatez) y la educación del gusto (op. cit., p. 323). Arguye que, si los juicios de valor estético son falibles, y por tanto corregibles, por estar abiertos a modificación han de ser voluntarios: el sujeto sería capaz de “retirar” su asentimiento a la pretensión de validez de su propio juicio, cuando duda de éste. Pero contra Curtin está el argumento de Greenberg sobre los juicios lógicos (involuntarios y corregibles, por ser - también involuntariamente - falibles). Y la descripción de la precaución en la experiencia de la duda que Curtin ofrece es especiosa: el que podamos retirar nuestro asentimiento a la pretensión de validez de un juicio nada tiene que ver con que el dictamen de ese juicio sea o no voluntario: son actos independientes, y ni siquiera simultáneos (Greenberg parece apuntar a la posibilidad de corrección *ulterior* de juicios de gusto previamente pronunciados).

<sup>14</sup> Esto se le escapa a Curtin cuando vincula la descripción no-cognitivista de los juicios de gusto como “inmediatos” con la pretensión objetivista de Greenberg, sosteniendo que éste pretendería fundar tal objetividad en aquella inmediatez como rasgo “absoluto” de los juicios de gusto; del que además se extraería la consecuencia de su cierre a toda revisión ulterior; cfr. Curtin, op. cit. p. 323.



efectivamente, es un riesgo, y un grave defecto profesional para el crítico, el no atenerse a la tarea de dar cuenta de su propia respuesta a las obras porque sus expectativas teóricas queden contrariadas por sus experiencias personales sobre la concreción del fenómeno artístico. El juicio de gusto es educable, corregible, pero en cada nuevo caso sólo se produce, sólo debe atenerse, a lo que se le presenta en la experiencia estética concreta aquí y ahora. Si el sujeto altera la expresión lingüística externa de sus juicios de gusto al comunicarlos a los otros, para hacer ver que son consecuentes con ciertos hábitos, tomas de posición teóricas e inclinaciones suyas, simplemente está siendo insincero y profesionalmente deshonesto.

Nada de este planteamiento greenberguiano puede, sin embargo, convencer a sus adversarios actuales que adoptan perspectivas postestructuralistas, de política de la identidad, de sociología de la cultura o de “estudios culturales”. Los juicios de gusto, sostienen éstos, son siempre interesados; como lo son siempre las categorías, aparatos conceptuales y argumentaciones mediante los que esos juicios pretenden justificarse. Tras ellos siempre hay un sistema de actitudes y creencias (mayormente extraestéticas: sociales, culturales, políticas) que los gobierna y determina. Y el hecho de que los juicios puedan ser experimentados como involuntarios (e incluso, de hecho, no puedan más que serlo), en nada lo desmiente. Pues tales sistemas de actitudes y creencias son, las más de las veces, inconscientes para el sujeto mismo que juzga; actúan en sus juicios de modo igualmente involuntario. No son algo del orden de lo que el sujeto “tiene” en mente, sino de lo que el sujeto “es”: le constituyen, y esta constitución subjetiva es lo que expresan, “inconsciente e involuntariamente”, sus juicios<sup>15</sup>. Una posición ésta que Greenberg, ni tampoco el formalismo, con su defensa de la autonomía del arte, podrían aceptar: el formalismo, al defender unos principios artísticos que son independientes de adscripciones identitarias colectivas de los sujetos; Greenberg al sostener la soberana independencia de prejuicios del sujeto que juzga en el acto intuitivo de apreciación estética.

### **1.8.2. La pretensión de los “principios objetivos” y el canon del gusto: inconsistencias**

Muchas veces se ha vinculado a las corrientes formalistas en teoría y crítica de arte con una cierta tendencia “objetivista” en materia de valores estéticos (ya lo indicamos hacia el comienzo de nuestro capítulo<sup>16</sup>); una posición que pocos hoy en día suscribirían<sup>17</sup>. Sea cierto o falso el objetivismo en valores estéticos, y dejando al margen la cuestión de la invariabilidad de su vínculo con el formalismo, lo cierto es que una tendencia “objetivista” semejante es lo que se presenta en Greenberg<sup>18</sup> cuando reclama una cierta validez objetiva del gusto artístico. Esta tesis es ostensiblemente opuesta a su toma de posición kantiana y “no-cognitivist” del juicio de gusto. Y, de ser cierta la atribución del objetivismo del valor estético al formalismo, tal contrariedad sería una nueva manifestación, en Greenberg, de la tensión de toda posición

<sup>15</sup> Habría que examinar las respuestas que Greenberg podría dar a estas objeciones que, pocos años más tarde, se le van a plantear desde las perspectivas teóricas que se harán dominantes desde comienzos de los años 70. Pero esta es una cuestión que rebasa los límites de nuestro estudio.

<sup>16</sup> En palabras de Deane W. Curtin: “El interés por la objetividad del gusto es un rasgo natural del formalismo estético. Los valores estéticamente relevantes son aquellos que se conciben como libres de deseo individual, libres del flujo de la experiencia *meramente* individual” (Curtin, “Varieties of aesthetic formalism”, pp. 320-321).

<sup>17</sup> Esta tendencia, en razón de la propia naturaleza de las cuestiones estéticas, sería espuria y falsa, suele decirse.

<sup>18</sup> Si bien, al menos en el caso de Greenberg, el modo como los “valores estéticamente relevantes” quedan “liberados del deseo” y de la “experiencia *meramente* individual” requiere ser entendido correctamente, para evitar caer en la (errónea) interpretación de la posición de Greenberg como una especie de ascetismo esterilizador, en la cual incurre Curtin (op. cit. p. 321); y es fácil caer en ella, si se desatiende a la teoría greenberguiana del significado y la emoción.

formalista con sus propias fuentes kantianas. La tesis greenberguiana de una validez objetiva del gusto se manifiesta en dos ideas: la de la decantación histórica de la disparidad de los juicios valorativos sobre la calidad artística en un “canon del gusto” común, avalado por ciertos criterios de competencia; y la de la existencia de unos “principios cualitativos objetivos”, de validez objetiva, como fundamento y respaldo de los juicios de calidad. La primera idea es de corte empirista: proviene de Hume<sup>19</sup> y de la tradición británica, pero Greenberg la asocia erróneamente a Kant; la segunda entra en claro conflicto con la doctrina kantiana del juicio estético que, por otra parte, Greenberg insiste en profesar.

Por lo que hace a los “principios objetivos”, interrogado por Lily Leino sobre la diferencia entre buen y mal arte, Greenberg respondió:

Existen criterios, pero no pueden expresarse en palabras – no en mayor medida que puede expresarse con palabras la diferencia entre lo bueno y lo malo en arte. Las obras de arte te afectan en mayor o menor medida, eso es todo. Hasta ahora, las palabras han sido fútiles en este respecto...

[...]

Una de las cosas maravillosas del arte es que todo el mundo tiene que descubrir los criterios de calidad por sí mismo. No pueden ser comunicados por palabra o demostración. Y sin embargo son objetivos, sólo que – como ya he dicho – no se pueden poner en palabras. Tienes que encontrarlos por ti mismo mirando y experimentando. [CE 4: 308-9]

Lo que haría menos implausible la compatibilidad entre la afirmación de la existencia de tales criterios y la militancia “empirista” de Greenberg es su peculiar estatuto “prelingüístico”. Son “principios” del juicio del gusto, y principios de validez objetiva; pero no son expresables lingüísticamente (idea ésta de tono muy “formalista”), ni por tanto, tampoco comunicables verbalmente: “permanecen escondidos a la conciencia discursiva, no pueden ser definidos o exhibidos”<sup>20</sup>. No cabe, por tanto, una “enseñanza del gusto” en forma de exposición doctrinaria. Y esto no sucede sólo en el enjuiciamiento del arte, habría que añadir para terminar de precisar el alcance de la afirmación de Greenberg, sino igualmente en la práctica artística.

Por no ser asequibles lingüísticamente a la conciencia para su explicitación y aplicación controlada, ni para su formulación enunciativa previa o independiente de cualquiera de sus aplicaciones, los “principios del gusto”, al menos en su “modo de operación”, no puede decirse que sean independientes de la experiencia: se mantendrían en estado de latencia hasta que el contacto con la experiencia de una obra de arte los pone en juego, y la experiencia del arte es condición necesaria de su activación. Esto hace plausible su compatibilidad con una posición empirista. Y en tanto que no formulables en exposición doctrinaria, excluyen también toda idea de una doctrina teórica del gusto, de su enseñanza en forma de “escuela del gusto” al margen de la confrontación individual con la experiencia del arte. Esto hace plausible, también, la compatibilidad con las tesis kantianas sobre el gusto. El no-cognitivismo del juicio de gusto, en principio, implica sólo que el juicio no enuncia nada del objeto, sino sólo de su relación al estado afectivo del sujeto que lo enuncia. Para que eso excluya toda validez objetiva propiamente dicha, es necesario añadir las consideraciones kantianas sobre el carácter intrínsecamente empírico y contingente de cuanto concierne a la sensibilidad del sujeto.

<sup>19</sup> Cfr. el célebre texto de David Hume, “Of the standard of taste”, en *Essays: moral, political and literary*, ed. Eugene F. Miller, Liberty Fund: Indianapolis, 1987, pp. 226-249.

<sup>20</sup> “Complaints of an art critic”, CE 4: 265-6.

Pero tales compatibilidades no pasan de ser plausibles a ser ciertas; como tampoco es neta la posición de Greenberg en esta etapa de su pensamiento, pues nunca se pronuncia claramente sobre qué entiende por el “estatuto de validez objetiva” de los principios del gusto. ¿Se trata de una validez “inductiva” y limitada a cierto grado de experiencia acumulada, pero eventualmente falsable por ulteriores experiencias? Esto resultaría conforme con una posición empirista, pero no tiene nada que ver con una noción más fuerte de “objetividad”, como la kantiana; ni parece que la validez “objetiva” que está pretendiendo afirmar Greenberg aquí para estos “principios” se reduzca a tan poca cosa. ¿Se trata, por contra, de una validez “objetiva” en un sentido fuerte, generalizable de derecho a toda posible experiencia estética? Esto es lo que parece querer afirmar Greenberg, y entonces se trataría de una noción de “objetividad” similar a la kantiana: serían principios a priori. Pero eso no sería compatible con el empirismo, y sería completamente contrario a la posición de Kant en materia de juicio estético, posición que niega la posibilidad de tales principios objetivos del gusto<sup>21</sup> (el único “principio” posible en Kant para estos juicios sería la propia facultad de discernir que hace posible todo juicio, pero esto es ya otra cosa). Y, más aún, desde una perspectiva kantiana, sería completamente contrario a la tesis de que esos principios no son lingüísticamente accesibles (las nociones de “principio” y “lingüisticidad” van juntas de suyo en Kant: algo tal como un “principio prelingüístico” es un absurdo, kantianamente hablando).

Greenberg nos deja sin una respuesta clara a estas preguntas. Sólo dice que los principios “hay que descubrirlos mirando y experimentando”, pero eso no explicita nada sobre si el “descubrimiento” en cuestión consiste en extraerlos inductivamente de la experiencia, o si consiste en otra cosa; ni aclara nada sobre el estatuto de la “objetividad” de lo así descubierto, ni sobre el alcance de su validez.

Esta problemática concepción de los “principios objetivos” aparece vinculada, en “Complaints of an art critic”, con la idea de un consenso del gusto:

Que hay principios o normas cualitativas en alguna parte, operando subliminalmente, es algo cierto; de otro modo, los juicios estéticos serían puramente subjetivos; y el que no lo son lo demuestra el hecho de que aquellos que más se interesan por el arte y le prestan la mayor atención convergen en el curso del tiempo para formar un consenso. [CE 4: 265]

idea que aparecía ya años antes, en “The identity of art”<sup>22</sup>. El consenso en cuestión se crearía, pues, por convergencia, a lo largo del tiempo, de los juicios de los diversos sujetos de la comunidad de hablantes que los ejercitan; es decir, históricamente.<sup>23</sup> Y hallaría la manifestación eventual de su objetividad en la formación de un canon de gusto, reflejado institucionalmente en la selección de obras que entran en elencos museísticos y grandes colecciones y en los grandes relatos de la historiografía artística<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Cfr. el párrafo 34 de la “Deducción de los Juicios de Gusto” en la *Crítica del Juicio*; párrafo cuyo título es, precisamente, “No es posible principio alguno objetivo del gusto”.

<sup>22</sup> CE 4: 118.

<sup>23</sup> Y no en la “inalizabilidad” o inmediatez de los juicios de gusto, ni en el carácter no verbalizable de los principios normativos del gusto. No es correcta, pues, la interpretación que propone de esta posición “objetivista” Deane W. Curtin, según quien “El gusto [según Greenberg] es objetivo porque las intuiciones [juicios de gusto] son “inalizables”, no sujetas a revisión. [...] Greenberg enfatiza la involuntariedad del gusto porque piensa que ésta proporcionará la objetividad, que, para él, parece ser lo mismo que el carácter absoluto, o la inalizabilidad (Curtin, op. cit., p. 323)

<sup>24</sup> CE 4: 308.

Para Greenberg, el posible fundamento de la objetividad de un canon del gusto radicaría en la referencia a unos “principios objetivos” que justifiquen los juicios y valoraciones de que se compone un tal canon, el cual es siempre un conjunto de asertos judicativos pretendidamente legítimos sobre la calidad, autenticidad u otros valores estético-artísticos, de obras, artistas, estilos, etc. Principios sobre cuya “objetividad” recaería a su vez la cuestión de la legitimidad (que Greenberg no parece capaz de justificar en ningún detalle). Greenberg parte de lo que cree la constatación (*factum*) de la validez del canon; y entonces postula la necesaria existencia de principios que lo funden: éstos “tienen” que existir; inversamente, la validez del canon es manifestación de éstos. Pero como además es no-cognitivista, empirista, antiteoricista, etc., y probablemente tampoco es capaz de formular tales principios, declara que el estatuto de éstos es “prelingüístico”; igual que el de los juicios de gusto<sup>25</sup>.

Esta posición de Greenberg ha suscitado mucho rechazo. Thierry De Duve (entre consternado e irritado) la ha criticado como confusión entre la pretensión de validez objetiva de los juicios de gusto, pretensión que es “válida”, aunque únicamente en cuanto que tal pretensión, es decir, como *mera pretensión*, y que lo es en el sentido kantiano de “validez intersubjetiva” (pues su fundamento es *trascendental, pero subjetivo*), con una validez propiamente “objetiva”, alcanzada por convergencia fáctica de opiniones individuales a lo largo de mucho tiempo (al modo empirista). Greenberg incurriría en la pretensión desmesurada de “llegar más lejos” que Kant en sus resultados: “Empirista incurable, Greenberg no sólo refuta a Kant sobre la base de la experiencia, sino que además le ofrece una lectura empirista de su propia filosofía que es propiamente aberrante”, dice De Duve<sup>26</sup>. Y Michael Fried ha renegado de su propia suscripción “greenberguiana” de juventud a la idea de una “objetivación” de los juicios por el procedimiento de su justificación crítica mediante el “método formal”, considerando totalmente fuera de lugar la aplicación de la polaridad subjetivo/objetivo a la cuestión<sup>27</sup>.

En nuestro capítulo sobre la semántica de las artes plásticas de Greenberg<sup>28</sup>, señalamos el influjo de ciertas ideas de T. S. Eliot sobre una suerte de lenguaje de emociones específicamente artísticas que hiciera posible la comunicación intersubjetiva no mediada por códigos culturales. Esto permitiría dar cuenta de las arriesgadas tesis de Greenberg sobre la objetividad del gusto por: como los juicios críticos de valor podrían expresar la “respuesta desinteresada” de la fisiología del propio cuerpo a la obra de arte, lograrían trascender la mera verbalización de una inclinación personal, siempre condicionada por la historia individual del sujeto, su adscripción cultural, social, etc. Según esto, se trataría de algo más específico que la “convergencia empírica” que cree De Duve que tuvo Greenberg en mente: la convergencia tendría base fisiológica. Bajo la hipótesis de que aquello sobre lo que la formalidad de las obras de calidad produce su “efecto” emotivo y significativo es, directamente y sin mediación (lingüística, cultural o de otro tipo), el aparato nervioso psico-fisiológico, con su supuesto sistema de respuestas emotivas a estímulos y percepciones estéticas sensibles; y siendo éste común a todos los seres humanos, el juicio que es suscitado por la experiencia de ese efecto en los individuos más sensibilizados, podría llegar a ser compartido por los demás. Los “principios cualitativos objetivos” serían prelingüísticos, porque no serían otra cosa que la constitución misma del aparato psicofisiológico, el modo como responde éste a las formas plásticas, y el modo como éstas son portadoras de significado, produciendo su “efecto”, sobre aquél.

<sup>25</sup> Conforme, esta vez sí, a las sospechas de Curtin, cfr. loc. cit.

<sup>26</sup> De Duve, *Clement Greenberg between the lines*, trad. Brian Holmes, París: Dis Voir, 1996 pp. 107-109.

<sup>27</sup> AIMAC: 18.

<sup>28</sup> Cfr. 1.6.3.

Lo cierto es que, en la concepción de Greenberg, que nadie parece querer seguir, el proceso de constitución del consenso y el “canon de gusto” es algo más que un proceso de inercia por el que fuera a descubrirse una objetividad del valor subyacente ahí, pero oscurecida al conocimiento, por medio de la superposición “inductiva” de las diversas imágenes desdibujadas que de ella tienen los múltiples sujetos. No es un procedimiento de “aclaración” de lo que ya está empíricamente dado de modo confuso; es un acto o serie de actos en que se instaura la objetividad del valor artístico: “no toda la objetividad es necesariamente factual o científica. La crítica se vuelve ‘objetiva’ no porque ‘necesite’ un consenso, sino porque produce uno”<sup>29</sup>. El “hecho” (objetividad del valor) es creado por el consenso, y no a la inversa, dice Greenberg<sup>30</sup>. Es algo en que interviene activamente el papel del crítico de arte y la comunidad crítica de la que forma parte. Y sin menoscabo de la autonomía del todo sujeto individual en su ejercicio del juicio de gusto: éste no puede ser “dirigido” ni tutelado por “autoridades”; aunque pueda decirse que haya tales “autoridades”, y que existen distintos grados de competencia y capacidad para juzgar el arte.

No niega Greenberg que este canon de gusto esté abierto a su rectificación<sup>31</sup>. Al contrario, Greenberg señala esta posibilidad; precisamente el haberla abierto y puesto en juego más que nunca es uno de los hechos en que él cifra la importancia del Modernismo<sup>32</sup>. Y aunque niegue que haya “progreso” en el orden valorativo del arte (como supuesto incremento en la calidad del arte a lo largo de la historia), sí afirma que hay progreso en el gusto (según un criterio de amplitud de miras), reflejado en la apertura progresiva del “canon” a obras ejemplares de cada vez más tipos, épocas y estilos diversos de arte<sup>33</sup>. Pero normalmente, los cambios en el canon del gusto serán cuestión de matiz: rectificación de valoraciones concretas, o rectificación de los argumentos previamente empleados para sostener las que siguen vigentes<sup>34</sup>; únicamente en casos excepcionales se verá el surgimiento de la fortuna crítica de un artista<sup>35</sup>. Greenberg atempera la apertura del canon de gusto objetivo a la variabilidad para conformarla a su posición conservadora y tradicionalista, poco grata, sin duda, a partidarios de revoluciones institucionales en el arte<sup>36</sup>.

<sup>29</sup> Greenberg, en su respuesta a la carta de Max Kozloff sobre su “Complaints of an art critic”; CE 4: 274.

<sup>30</sup> En respuesta a la objeción de Kozloff, quien (más ingenuamente positivista que el propio Greenberg) plantea la disyuntiva excluyente entre objetividad científica (“fáctica”) y subjetivismo (sin contemplar la noción kantiana de “intersubjetividad”): según Kozloff, la “verdadera objetividad científica” comprobaría hechos, sin necesitar ningún consenso (cfr. la carta de Kozloff al editor de *Artforum* sobre “Complaints of an art critic”; recogido en CE 4: 273).

<sup>31</sup> De nuevo contra Curtin (op. cit., p. 324), que sostiene que Greenberg es “incapaz de dar cuenta de la reevaluación retrospectiva de las obras a la luz de desarrollos posteriores en el arte o la historia del arte”, Y que plantea una disyuntiva excluyente entre la apertura a corrección del gusto individual (en favor de la resolución de sus discrepancias con el canon consensuado) y la inmediatez involuntaria de sus pronunciamientos judicativos concretos (que en realidad Greenberg nunca vinculó a su objetividad). Para concluir que el canon del gusto, si ha de ser originado en juicios de gusto (involuntarios), y, por ello, objetivo, ha de estar cerrado a toda corrección. Pero la atribución de la tesis a Greenberg es tan dudosa como el nexo entre involuntariedad e incorregibilidad. Para Greenberg, también los juicios lógicos son involuntarios (por ser deductivos); pero no dice que por ello no sean susceptibles de error, y por tanto, de corrección.

<sup>32</sup> Con ello, también justifica lo que llamaríamos la “primacía de la mirada formalista”, así como el “valor cultural” y “de educación estética” del arte abstracto

<sup>33</sup> CE 4: 309-310.

<sup>34</sup> Por ejemplo, de los derivados de consideraciones ligadas al “contenido literario”, o a la eficacia del parecido; gracias a la educación en la “mirada formalista” por la experiencia del arte abstracto; cfr. CE 4: 79, 310.

<sup>35</sup> Cfr. CE 4: 92.

<sup>36</sup> En vista de lo cual, resultan grotescos los reproches que le hace Curtin (op. cit., p. 324), al “recordarle” el carácter no necesariamente “revolucionario” de la reevaluación retrospectiva y la necesidad de la prudencia historiográfico-artística: esto es pretender enmendarle la plana a Greenberg.

Naturalmente, las opiniones y los juicios relevantes en la configuración (y eventual corrección) de ese consenso o canon de gusto de validez objetiva no son los de cualquier espectador: el canon de gusto no es arbitrario ni aleatorio; y esta es la motivación principal de Greenberg. Ante todo, el requisito que exige la validez del juicio valorativo es la familiaridad con el arte y la acumulación de experiencia; sin ella, no se tiene derecho a pronunciarse públicamente sobre arte (incluyendo el arte abstracto y moderno<sup>37</sup>).

Pero, como indica Greenberg, esto no es suficiente, pues no cualquier acumulación de experiencia basta: una tal acumulación ha de tener determinada calidad para poder ser relevante. Como dice Greenberg, “hay experiencia y experiencia”, y la que importa es aquella que “conlleva un cierto ejercicio”. Por tanto, un requisito adicional es la adquisición de un saber que sólo se alcanza con cierto esfuerzo. Acumulación de experiencia y ejercicio activo son dos requisitos que debe reunir el gusto individual para poder aspirar a elevarse a la categoría de considerado “buen gusto”, y es sólo el mejor gusto que cuenta. Greenberg piensa que dadas esas condiciones, vendrá de suyo que los individuos del mejor gusto terminen por ponerse de acuerdo en sus criterios: “la gente que más se esfuerza y mira con más intensidad termina, en el curso de las épocas, poniéndose de acuerdo entre sí en lo principal. A eso llamo yo el consenso del gusto”<sup>38</sup>. Y en lo que consiste ese esfuerzo, explica Greenberg<sup>39</sup> (muy conforme aquí con su línea “empirista”), es en la constante puesta a prueba de la propia capacidad judicativa en el contacto con las obras de arte, tanto obligándola a ejercitarse en el juicio y discernimiento con formas de arte que no le son familiares, como a revisar y atender a la permanencia o cambio con respecto a sus dictámenes previos en experiencias repetidas de las formas de arte ya conocidas.

El criterio legitimador de las opiniones que las puede hacer pasar a formar parte del canon del gusto no es un criterio de adscripción gremial a ninguna comunidad. Es un criterio de competencia, como se nos explica más arriba: lo que se llama “tener un buen ojo”. Pero Greenberg no es totalmente explícito respecto a qué competencias son estas: ¿Tienen algo que ver con lo que aporta el conocimiento del “método formal”? ¿Son exclusivamente “visuales”? ¿Implican la posesión de conocimientos técnicos de los procesos creativos del arte sobre el que se juzga? ¿O eso que Greenberg, y otros, llaman “tener un buen ojo”, se refiere a otra cosa? Lo que no puede extrañar a nadie, dada la existencia, denunciada constantemente por Greenberg, de una “crítica periodística” de arte, sensacionalista y carente de criterios, es que nuestro autor desconfíe a la hora de conferir a cualesquiera manipuladores de atención un rango tan elevado como el de “moldeadores del gusto”.

### **1.8.3. Nociones y portadores de valor artístico**

Hemos dicho que Greenberg, cuando habla de valor estético, se refiere siempre al valor de calidad artístico. Esto requiere explicación. Greenberg no niega categóricamente que la “naturaleza” (incluyendo tanto el mundo natural como el mundo cotidiano artificial en que nos desenvolvemos) sea susceptible de apreciación estética<sup>40</sup>; sólo que no cree que tenga valor *específicamente artístico, de calidad*. Así que, por regla general, las alusiones de Greenberg a

<sup>37</sup> Cfr. “The identity of art”, CE 4: 119.

<sup>38</sup> CE 4: 309. Cfr. también CE 4: 118.

<sup>39</sup> CE 4: 119.

<sup>40</sup> Contra lo que sugiere Curtin en “Varieties of Aesthetic Formalism”, p. 321. Cfr. “Intuition and the Esthetic Experience”, en *Homemade Esthetics*, Oxford y New York: Oxford University Press, 1999, pp. 4-7) donde precisamente Greenberg se plantea la cuestión de los límites entre lo estético en general y lo artístico en particular.

juicios, criterios, cánones y órdenes valorativos, se refieren a la valoración de la calidad del arte: sería, en efecto, absurdo valorar la mayor o menor “calidad artística” de un bello atardecer, de un sublime paisaje de montañas, o de un tétrico paraje de ruinas y escombreras.

Greenberg habla de diversos tipos de valor en relación con la obra artística; pero sólo considera a uno de ellos, la “calidad”, como “valor artístico” en sentido propio (los demás son todos “valores” en un sentido secundario, por analogía). Valor que él no concibe como una cuestión polar de absolutos: no necesariamente hay una oposición excluyente entre lo absolutamente bueno y lo totalmente malo: habría un continuo de grados intermedios, (aunque tal vez sean los casos extremos los más relevantes<sup>41</sup>):

El valor artístico es uno, no muchos. El único valor artístico al que cualquiera ha sido hasta ahora capaz de señalar satisfactoriamente con palabras es simplemente la bondad del arte bueno. Hay, por supuesto, grados de bondad artística, pero estos no son diferentes valores o tipos de valor. [CE 4, 292]

Sin embargo, Greenberg sí habla en otros contextos del “valor” del arte, en un sentido distinto del valor de calidad propiamente dicho.

Aquí es pertinente una doble distinción de Greenberg<sup>42</sup>: por un lado, dentro de la historia de las artes, distingue entre su “orden fenoménico” (en el que obras y actividad artística se ordenan por simple similitud estilística, técnica, etc., según un orden cronológico, sucesivo, de cambio y evolución de éstas en el tiempo), y el “orden estético” propiamente (en que obras y actividad artística se ordenan en atención a su calidad, en un orden jerárquico de valor). Por otro lado, dentro de la tradición artística como conjunto, distingue entre el “pasado provisional” (los sucesivos cánones de normas técnicas y de taller, criterios de gusto y estilo, normas de decoro, etc., que rigen la práctica artística de una época y tienen validez sólo mientras dura ésta), y el “pasado perdurable”, o acervo constituido por “los más elevados logros de la tradición”. El “pasado perdurable” es el conjunto de obras y artistas que forman el “canon del gusto” consagrado por la crítica y los espectadores más selectos. Es en éste último en el que el gran artista pretende inscribirse a sí mismo y a su obra, alcanzando logros de altura comparable; y su mérito puede juzgarse por una especie de “comparación”. De cómo tenga lugar la comparación, se nos dan pocas indicaciones, salvo que tiene algo que ver con un cotejo entre el “efecto” que son capaces de producir las obras del genio emergente y el que producen las obras del pasado recogidas en el “canon del gusto”.

Ahora bien: ¿es la innovación lo mismo, o una parte, del valor artístico de calidad? Y si, conforme a la teoría greenberguiana de la modernidad artística, la forma legítima de innovación es la depuración conforme a la esencia del medio, ¿pertenece el proceso modernista de depuración de recursos de los medios artísticos al orden fenoménico o al orden estético de la historia artística? El imperativo de depuración ¿llegará a ser parte del pasado perdurable, o será algo perecedero? Para Greenberg el “valor” de innovación, aportación, o avance estético-estilístico (que para la sensibilidad modernista es un valor, después de todo) difiere del valor de calidad: como crítico, piensa que las grandes innovaciones estilísticas no siempre producen obras artísticas logradas, de calidad; incluso, a veces sucede al contrario<sup>43</sup>. El valor de innovación es la creación de variedad y novedad estilística, técnica, etc.; se juzga según

<sup>41</sup> Cfr. por ejemplo, CE 4: 119. Esto importante de cara a lo que Michael Fried sostiene sobre el carácter polar de la estructura valorativa de la tradición antiteatral, frente al carácter matizado y gradual del juicio y el gusto en la crítica propiamente modernista.

<sup>42</sup> Cfr. CE 4: 124, 195, 267, 292-293; CE 4: 132, 249, respectivamente.

<sup>43</sup> No es este, sin embargo, el problema que echa en cara a las *novelty arts* o “tardovanguardismos” de los 60: a éstos les niega tanto calidad estética genuina como verdadero valor de innovación.

conceptos teóricos (categorías formalistas de “óptico” y “táctil”, teoría del medio, etc.), y por tanto, no es propiamente materia de juicio “estético” (en sentido kantiano), pues para el valor de calidad no hay recetas, ni se deduce de reglas generales, pero tampoco de la “puesta en cuestión” de tales reglas que pudiera comportar una innovación o audacia estilístico-formal. Por ello Greenberg insiste en que el logro de obras “de calidad” no depende en absoluto del uso de “artificios” (*devices*) efectistas, ni de la adhesión a programas doctrinales (ya sean de “académicos” o “subversivos”)<sup>44</sup>. Este valor “innovador” es imputable tanto a obras concretas como a artistas, colectivos, estilos y épocas. Al Modernismo le otorga Greenberg claramente este valor (y es en lo único en que tal vez puede igualar, incluso superar a la tradición; ya que en valor de calidad artística no puede superarla).

Pero hay una faceta peculiar de la “innovación”, la que produce la “purificación” artística o evolución hacia la más plena revelación de la naturaleza del arte (esto es, de los medios de las artes), que está más estrechamente ligada al verdadero valor de calidad que la mera novedad estilístico-técnica de cualquier otro tipo. Es judicable atendiendo a la teoría del medio y a lo que hemos denominado la “preceptiva” greenberguiana; Greenberg atribuye un valor de este tipo al Modernismo en su conjunto<sup>45</sup>. La búsqueda esencialista del arte moderno tiene como uno de sus objetivos el garantizar el “nivel de calidad” de las obras, y aunque Greenberg nunca identifique el progreso en la consistencia interna de la actividad artística con un progreso histórico en la calidad, la relación calidad-purificación es, cuando menos, ambigua. El “precepto” greenberguiano de preservar cierta tensión entre literalidad e ilusión, por ser casi idéntico a un requisito positivo de calidad y (según Greenberg) una constante histórica vigente siempre, en algún grado, en el gran arte de todas las épocas, puede considerarse que pertenece propiamente no al orden de los preceptos caducos de la “tradición perecedera”, sino al de la “tradición perdurable”. Y además, para Greenberg lo que marca la diferencia entre los logros artísticos menores que se acomodan al mero hábito de un gusto consolidado y el “gran” arte, es que en las obras de éste último suelen aparecer unidos logro cualitativo e innovación formal. Si bien la innovación formal del gran arte, como su logro cualitativo, puede aparecer bajo la paradójica forma de lo que, según criterios evolutivos basados en categorías formalistas, o según la preceptiva derivada de la teoría del medio, debería quizás considerarse “regresivo”<sup>46</sup>.

Aunque no elimina ciertas ambigüedades, la distinción entre “orden estético” y “orden fenoménico” permite a Greenberg mantener la coherencia entre su posición kantiana y un esquema histórico lineal que afirma un cierto tipo de progreso en el curso histórico del Modernismo. Pues este progreso se restringe al nivel de la evolución estilística hacia formas y prácticas artísticas cada vez más depuradas (evolución constatable a la luz del esquema conceptual de la teoría esencialista del medio); mientras que no se afirma tal progreso en cuanto a la calidad artística (o “logro”, *success*) de las obras, la cual nunca supera el máximo alcanzado por los mejores ejemplos de la tradición premodernista, ni podría demostrarse apelando a formulaciones teóricas. El progreso evolutivo-formal, pues, no es un progreso estético-axiológico en la calidad del arte de las diversas épocas.

Finalmente, el arte de una época puede tener un “valor cultural”, o aportación cultural, edificante y pedagógica a la cultura de su época en conjunto. También Greenberg atribuye al

<sup>44</sup> Así en “After Abstract Expressionism” (CE 4: 127), en relación con el logro de Jasper Johns.

<sup>45</sup> En “The Case For Abstract Art”, CE 4: 82. Esto está relacionado, como vamos a ver en breve, con un tercer tipo de valor del arte en atención al cual también destaca el arte modernista: el “valor cultural”.

<sup>46</sup> En “After Abstract Expressionism”, CE 4: 124, Greenberg admite que la grandeza de la pintura norteamericana pictoricista de los 40-50 sólo fue posible a costa de una aparente “regresión estilística” de la pintura abstracta plana y lineal a valores táctiles e ilusionismo espacial: el progreso cualitativo puede implicar regresión estilística.



arte modernista y abstracto un gran valor de este tipo en el contexto de la cultura occidental en conjunto; consiste en la preservación para ésta de un ámbito insustituible de riqueza, el de la experiencia artística desinteresada, al desligar la experiencia y apreciación del arte de todo requisito de semejanza con intereses proyectados sobre los objetos de la vida corriente: se trata de la valoración de la “distancia estética” del arte moderno frente a los intereses de la vida común, cosa muy propia de la interpretación modernista de este último<sup>47</sup>, en términos de un proceso de evolución hacia un arte cada vez más formal y abstracto que exige una observación más desinteresada, que Greenberg explicita en “The case for abstract art”<sup>48</sup>.

Dejando ya de lado la cuestión de los valores en sí, queda aún la cuestión de cuáles eran, para Greenberg, las cualidades o propiedades valorativamente relevantes de los objetos artísticos (en cuanto que objetos de ese acto estético de valoración). Nos estamos refiriendo ahora a la cuestión de los “portadores” o “fuentes de valor” en la obra artística. Aunque generalizando suele atribuirse “calidad artística” al conjunto de la obra de un artista individual, o a la creación conjunta de un grupo de artistas o de un movimiento artístico, incluso a estilos y períodos histórico-artísticos enteros (y Greenberg así lo hace), en principio, sólo las obras de arte concretas (y no las épocas o estilos, los recursos formales, ni los procedimientos técnicos<sup>49</sup>) son, propiamente, portadoras de valor o calidad artística: lo que Greenberg llama obras “logradas”. El primer requisito para que lleguen a serlo es su propia condición de artisticidad (de ser obras de arte producto de ciertas prácticas artísticas); ese requisito sí puede juzgarse conforme a conceptos, como son las exigencias de la teoría de los medios artísticos, pero sólo es una condición necesaria, no suficiente. Por tanto, en definitiva, el que una obra tenga o no tenga calidad estética no depende de esa referencia a un sistema conceptual, ni siquiera al proporcionado por la noción greenberguiana de “medio”: sólo puede buscarse su justificación *a posteriori*, una vez formulado el juicio.

Pero, ¿qué aspectos son, en la obra artística, los que están cualificados valorativamente, los portadores de valor de calidad? La posición de Greenberg a este respecto es compleja y fragmentaria, una encrucijada entre la teoría del valor artístico de Greenberg y su semántica del arte (noción de “calidad” como “efecto emotivo”, e identificación de la calidad con el “significado”), así como sus elucubraciones sobre el acto y proceso creativos y las facultades involucradas en ambos (“concepción” como fuente última de la calidad, con la “inspiración”, o “intuición”, como facultad de producirla, y la “decisión intuitiva” como acto de esa facultad, en que la “concepción” se produce). Hay una pléyade de conceptos involucrados en la teoría greenberguiana del valor: “concepción”, “efecto”, “sentimiento” y “contenido”, “significado plástico” y aún otros que no hemos mencionado, sobre todo el de “relaciones formales”. No es fácil precisar su exacta interrelación y papel respecto al valor artístico. Y esto no es extraño; Greenberg no se vio nunca como un teórico, sino como un crítico: se preocupó por dar forma a sus intuiciones críticas, no por la coherencia conceptual de sus enunciados teóricos. A continuación exponemos la reconstrucción que hemos sido capaces de hacer de esta vertiente de la teoría del arte greenberguiana.

<sup>47</sup> Pero que constituye uno de los aspectos del modernismo en su versión “formalista” greenberguiana que Michael Fried rechaza, apelando al discurso de Stanley Cavell sobre lo ordinario y sobre el drama del escepticismo moderno del mundo.

<sup>48</sup> Cfr. en particular CE 4: 79-80, 82-83.

<sup>49</sup> No hay tipos, épocas ni estilos de arte intrínsecamente superiores a otros en cuanto a calidad; ni el arte abstracto (CE 4: 82), ni la “Abstracción Postpictorista” (CE 4: 181) son tipos especialmente superiores de arte. Y la mediocridad generalizada, según Greenberg, de las *novelty arts* no es cosa a la que no puedan existir excepciones particulares en obras concretas.

Varias veces hemos hecho ya referencia al postulado de la segunda fase del modernismo orientada al descubrimiento de la esencia del valor artístico<sup>50</sup>; puesto que Greenberg declara que el Modernismo ha descubierto ya que tal esencia del valor es la “concepción”, la noción de concepción tiene un papel importante en la teoría del valor de Greenberg. Más que la “esencia” del valor, como sugiere allí Greenberg, parece que éste haya pensado en la concepción como su acto generador, creador de los portadores de valor. Sin embargo, hay ciertas contradicciones respecto a en qué radica la “calidad” que la concepción produce. Por un lado, Greenberg indica que el acto de concepción es un acto de decisión que concierne a los elementos plásticos de la obra y a la unidad formal de sus relaciones<sup>51</sup> (es decir, todo aquello que para los formalistas era “forma”); y varias veces insiste en que son estas “cualidades formales” lo que da a la obra de arte su calidad:

La calidad del arte depende de relaciones o proporciones inspiradas, sentidas, como de ninguna otra cosa. Esto es insoslayable. [CE 4: 300]<sup>52</sup>

Por otro lado, Greenberg declara cualitativamente neutral la forma<sup>53</sup>; y en “Necessity of Formalism” (un texto tardío, a la vez apología de su posición “formalista” y debilitación de ésta, como caracteriza al “último” Greenberg), nuestro autor parece desdecirse, afirmando que lo que es gozado, apreciado y valorado en la obra de arte no es su “forma”, sino únicamente su “contenido”, e identificando el “contenido” con la “inspiración, visión” (términos idénticos a la “concepción”)<sup>54</sup>.

La aparente contradicción puede explicarse con la hipótesis de que en textos donde niega el valor cualitativo de la “forma”, probablemente Greenberg está identificando la “forma” en sentido formalista, alternativamente con el “estilo” o conjunto de rasgos comunes a varias obras o artistas (ningún estilo es “mejor” que otro), o con lo que él entiende por “técnica” (en el sentido de “ejecución”); al tiempo que expresa su rechazo a los manierismos de los imitadores del Expresionismo Abstracto y que mantiene su concepción dualista del acto creativo (concepción artística-ejecución técnica), concibiendo el propósito del artista como el de comunicar un significado, y su tarea como la de concebir el modo como realizar tal comunicación.

Pero para aclarar mejor esta aparente inconsistencia, y entender correctamente la relación entre la semántica artística y la teoría del valor en Greenberg, hay recordar la peculiar noción de “contenido”, o “significado plástico”, de la teoría greenberguiana del significado artístico, en relación con otro término destacado en esa teoría, el de “efecto” (que permite establecer la relación del significado con la “forma” y calidad). Ya vimos que el “contenido” es para Greenberg el “efecto”, y éste es una “emoción” específicamente estética y artística, que sólo se experimenta en las relaciones formales de elementos plásticos de la obra (aunque Greenberg no precisa ni en qué consiste esa emoción, ni su relación con la “formalidad” del arte), y que el gran artista logra producir en un acto de concepción o decisión inspirada.

<sup>50</sup> Cfr. nuestro apartado 1.2.4.

<sup>51</sup> CE 4: 132, cfr. también CE 4: 80, 83, 205, 300.

<sup>52</sup> El texto es de “Avant-Garde attitudes: new art in the sixties”, donde es la polémica contra el ataque minimalista a la relacionalidad lo que provoca esta toma de posición de Greenberg.

<sup>53</sup> Cfr. CE 4: 180, 195

<sup>54</sup> Cfr. LW: 49.

Pues bien, Greenberg piensa que el valor artístico es ésta emoción o efecto (de aquí que para él, el “significado” de la obra sea idéntico a su calidad, pues el significado en su sentido más profundo es el efecto emotivo), y sólo el acto de concepción es capaz de crearlo. Pero la emoción específicamente artística que constituye el efecto y el “significado”, y que es idéntica a la calidad, sólo se puede experimentar en y por las “relaciones y unidad formales” de la obra, y sólo en tanto que se trata de “relaciones sentidas”, las de una unidad plástica que “comunica”<sup>55</sup>. En el Minimalismo y otras *novelty arts*, la tendencia a la reducción de relaciones y a la unidad formal monolítica (o bien la carencia de toda unidad), producto de motivaciones teórico-intelectuales, constituyen una falta de significado plástico y emotivo<sup>56</sup>, que equivale a una falta de calidad (y por ello su incapacidad para producir el “efecto” emotivo ha de paliarse con otro tipo de “efecto”, un efectismo espurio). La configuración que da valor artístico a la obra está vinculada de un modo indisoluble con el efecto emotivo que es el significado y calidad de aquélla; también lo está, como su origen o causa, con el acto de concepción del artista en el cual éste “ve” las relaciones formales necesarias para producir tal efecto emotivo en el espectador.

De aquí la oscilación de Greenberg, entre ubicar el portador de valor artístico en las “relaciones formales”, que son inherentes a la obra, o que tienen su fundamento en propiedades inherentes a ella, y hacerlo en la “concepción”, que propiamente sólo existe en la mente del artista; de aquí también su equívoco titubeo entre un aparente intelectualismo axiológico y un sensismo propiamente formalista, o incluso un emotivismo, procedente de Fry y Bell. Pero no debe llevar esto a engaño, pues aunque que el Greenberg tardío de “Necessity of Formalism” afirme que el valor está en el “contenido” y no en la “forma”, señala también el carácter “generativo” de contenido tanto de lo “formal” como de lo técnico en sentido estrecho, y afirma la inseparabilidad de la forma y el “contenido”. Y finalmente, el “contenido” de que Greenberg habla nunca es de carácter conceptual ni verbalizable, sino el efecto emotivo que sólo en el mundo de las formas artísticas se origina y experimenta<sup>57</sup>.

En cualquier caso, Greenberg insiste mucho en situar en la propia “concepción” la fuente del valor. Puesto que sólo en el orden estético del valor queda preservado el pasado duradero incluso en el arte moderno más reciente, la cuestión para Greenberg es: ¿qué es lo que da lugar, en el acto creativo, al orden estético verdadero, cargado de valor? La respuesta es, para Greenberg, la “concepción”; y esta conclusión greenberguiana tiene raíz en ciertos presupuestos axiológicos del modernismo, presentes en Greenberg, y que le llevan a sus elucubraciones sobre el acto creativo, y a su noción de “concepción”. El primer presupuesto axiológico es la “moral” modernista de rechazo de lo que es previsible y repetitivo por banal, no inspirado e inartístico. Pero esto resulta ser lo técnico y reglado, lo escolástico. Como el planteamiento modernista es, como hemos visto, normativo, y se preocupa por la continuidad con el pasado y la tradición, Greenberg formula una distinción entre lo caduco del pasado (los preceptos y reglas de ejecución del arte “bien hecho”) y lo perdurable (*abiding past*)<sup>58</sup>. Lo primero pertenece al “orden fenoménico” del mero cambio estilístico, de los modos, técnicas y maneras, y sólo el segundo pertenece al verdadero “orden estético” del valor. El segundo presupuesto axiológico es la contraposición formalista entre el orden, o desorden, evidente (producto del mecanismo o del caos, sin valor estético) y el verdadero orden estético, “sentido”, implícito. Frente al recelo de Michael Fried contra las concepciones

<sup>55</sup> CE 4: 110-111, 300.

<sup>56</sup> CE 4: 132, 303.

<sup>57</sup> Sirva esto de respuesta a los reproches de Paul Crowther (“Greenberg’s Kant”, *passim*) al supuesto “intelectualismo” de Greenberg.

<sup>58</sup> Cfr CE 4: 249.

relacionales del acto creativo como “composición”, en Greenberg el orden, y desorden, estéticos son definidos en términos relacionales de tensión y equilibrio, composicionales (*disrupting and restoring, balancing and unbalancing*<sup>59</sup>). Tanto uno como otro expresan cómo ha tenido lugar el acto creativo, son el aspecto o manifestación de éste. El orden aparente u obvio es producto del mero caos o del mecanismo técnico; y también puede ser expresión de control demasiado rígido. La posición valorativa de Greenberg es que, para no ser banal, el orden no debe ser evidente.

Pero todo este asunto se complica debido a la relevancia axiológica que cobra la diferencia entre lo personal y lo impersonal, en un antisubjetivismo greenberguiano que en parte es muy representativo de toda la tradición formalista, pero que también es en parte un fenómeno muy “de época”, muy característico de cierta sensibilidad típica de la década de 1960, y de la reacción contra el tono expresivo predominante del arte de la época inmediatamente precedente. La aversión greenberguiana hacia lo “subjetivo” tiene consecuencias sobre la concepción del acto creativo, pues la individualidad tiene valor en cuanto que expresada en la concepción, pero no en la factura<sup>60</sup>. Si el formalismo clásico vinculó estrechamente los aspectos técnicos y de proceso con lo “formal”, y por tanto, con máximo valor para la dimensión específica de lo artístico (que al menos en el primer formalismo era un valor cognoscitivo), su menosprecio por Greenberg, que pasa a poner el valor en otros aspectos, es una desviación particularmente greenberguiana respecto de la posición propia u originariamente formalista; y habrá que conceder a los críticos de Greenberg que supone cierta devaluación de tales aspectos técnicos y de proceso.

---

<sup>59</sup> CE 4: 246.

<sup>60</sup> De donde el discurso greenberguiano contra el “virtuosismo” del Expresionismo Abstracto”, el abandono de la “caligrafía” (*handwriting, signature*), y la devaluación de la “técnica” en general (cfr. CE 4: 247, entre otros).



## 1.9. Objeto artístico y experiencia estética

Trataremos en este capítulo de reunir unas ideas sobre la caracterización greenberguiana de la especificidad del objeto artístico como obra de arte. De ella, ya ha quedado una nota fundamental apuntada en nuestro capítulo sobre la “teoría del medio artístico”: se trata de la sustancialidad del medio artístico específico. Toda obra de arte tiene un medio específico y unos recursos, materiales, soporte, efectos y esfera sensorial que le corresponden; el arte es algo que se juega en términos de ese medio; y se juega siempre en términos de un medio determinado (de un medio que cada obra de arte tiene en común con otras de su mismo tipo), justamente en la medida en que no se juega, en que se deja de jugar en los términos de otro medio distinto. Sustancialidad específica y diferencial sería, entonces, la primera nota característica de la obra de arte.

La pregunta es ahora: ¿no habría también, desde la perspectiva greenberguiana, unos rasgos ontológicamente constitutivos de toda obra de arte, de cualquier tipo de arte, por encima de las diferencias entre los medios específicos? Y de ser así, ¿cuáles serían? Esta es una cuestión importante para Greenberg desde su época de defensor del Expresionismo Abstracto (en relación con la cual será parte de su polémica contra la crítica periodística la defensa de que el arte abstracto reciente no es “arte” en un sentido “especial” del término, arbitrario o excepcional), importancia que se manifiesta en textos como “The identity of art” o “How art criticism earns its bad name”, y se hará cada vez más importante conforme avance la década de 1960, con el desarrollo de las tendencias *Neo-dada* y anti-arte, en el nuevo contexto de la polémica contra el literalismo y las *novelty arts* (así lo muestran los textos correspondientes: “Where is the avant-garde?”, “Avant-garde attitudes” o “Recentness of sculpture”).

Hay, en efecto, unos rasgos ontológicos genéricos constitutivos de la “identidad del arte” (expresión de Greenberg<sup>1</sup>); ya hemos indicado dos de ellos en dos de nuestros capítulos precedentes: la unidad formal cargada de “significado”, y la valoración. Ahora bien, en nuestro capítulo sobre la concepción greenberguiana del significado artístico, abordamos el primero desde la perspectiva fundamentalmente semántica del significado y su efecto en el sujeto. Y en nuestro capítulo sobre la concepción greenberguiana del valor artístico, abordamos el segundo desde la perspectiva del acto de valoración y de los diversos (presuntos) tipos y portadores de valor artístico tenidos en cuenta por Greenberg. Un tercer aspecto definitorio e invariable (y que produce fricciones en la teoría del medio, la cual tiende a marginar uno de sus componentes) es la constitución mixta, doble, de la obra artística, entre lo literal (lo artefactual, material), y la ilusión (lo sensorial, ficcional o “mental”, si se quiere).

Vamos a intentar responder a nuestra pregunta tomando en cuenta los tres aspectos antes mencionados en tanto que sendas determinaciones ontológicas del objeto artístico; veremos que éste se determina en su constitución particular en relación con un tipo de experiencia que ofrece (y la ofrece en cada una de las esferas sensoriales en que los diversos medios artísticos pueden operar, con unos rasgos que son, a este respecto, invariables), y que se determina como unidad formal instantánea, porque cualitativa e instantánea es la experiencia en cuestión.

---

<sup>1</sup> En “The identity of art”, donde figura en el título porque justamente ésta es la cuestión central del texto.

### 1.9.1. Carga valorativa

Para empezar, desde la perspectiva greenberguiana, la obra de arte es un objeto cargado de valor; pero no de cualquier valor, sino en particular de valor artístico. Hemos visto ya que no es éste el único tipo de valor que se puede atribuir a una obra de arte, pero que sólo uno, el de calidad, es propiamente artístico; que dicho valor radica en propiedades y relaciones formales y en el significado que ellas tienen; y que la experiencia singular era el único modo de determinar el valor, pero que sin embargo hay para Greenberg en él algo de “objetivo”. Pero añadiremos ahora que, desde esta perspectiva greenberguiana, *toda obra de arte* tiene un valor artístico de calidad; si no, no sería una obra de arte. Esto no es algo que se dé en unas y en otras no se dé, o se dé “de otra manera” (y ello es crucial para la cuestión del nominalismo artístico). Se trata de una determinación óptica general de toda obra de arte, que prima sobre cualquier adscripción particular, estilística, de época, o incluso, de medio, y que también es transversal, perpendicular a todas ellas: por esta razón, no tienen sentido los juicios valorativos de inferioridad ni de superioridad cualitativa sobre ningún estilo, medio o época artísticas: “Uno no puede estar válidamente en favor o en contra de ningún conjunto de arte particular *in toto*”<sup>2</sup>. La aparente homogeneidad que muestran al espectador inexperto las obras de un mismo estilo o época deja paso, con la familiaridad y la experiencia, a la percepción discriminativa de sus diversos méritos cualitativos.

Este primado de la adscripción cualitativa (en términos de “bueno/malo” y sus gradaciones) del arte sobre cualesquiera adscripciones estilísticas, de autoría, época, o área cultural; tiene una doble consecuencia: 1) de separación: la contraposición bipolar rige y se aplica a toda obra de arte, con independencia de su adscripción estilística, cultural o de época (y por tanto, también al arte actual, de vanguardia y abstracto), y establece una división, dentro de cualesquiera estas otras posibles clasificaciones, entre las obras “buenas” y las “malas”; 2) de unificación (la “identidad del arte”): el criterio de determinación cualitativa unifica y asemeja cada una de las obras, estilos, etc., incluidos en una misma clasificación valorativa de calidad a todos los demás, con independencia de todas las posibles diferencias estilísticas que las separarían conforme a una consideración descriptiva. Tenemos aquí, pues, un “corte axiológico transversal” en el ámbito del arte, considerado en un plano ontológico; la distinción cualitativa “bueno/malo” es como una frontera que “atraviesa” (*cuts across*), dice Greenberg, toda otra diferencia en el arte<sup>3</sup>. Así, el ser valorativamente cualificado por un valor artístico de calidad y el ser “arte” son una y la misma cosa (unidad ontológica del arte); y el ser cualitativamente “bueno” o “malo” resulta una nota determinante de la constitución óptica de la obra de arte, de cada obra de arte singular.

No se debe entender la unidad ontológica del arte de modo perverso. No se trata de una anulación “nihilista” de todas las diferencias, ni de soslayar o desviar la atención del contenido de multiplicidad estilística y plástica de lo concreto en favor de la pura abstracción de unos valores cualitativos. Al contrario, toda la posición teórica de Greenberg afirma la importancia y riqueza de la diferencia y la innovación: sin éstas, la calidad y el valor no existen, pues academicismo y alejandrismo son para Greenberg (conforme lo dicta la ideología estética “modernista”) la negación misma de la posibilidad de todo valor artístico, y con ello, la muerte del arte y la cultura. Calidad y valor sólo pueden surgir, desde su posición, en un estado de

<sup>2</sup> CE 4: 118.

<sup>3</sup> CE 4: 117; ya tuvimos ocasión de citar ese pasaje anteriormente, al comienzo de 1.8.1.

permanente renovación: Greenberg no es un antitradicionalista, pero tampoco es ningún tradicionalista conservador a ultranza. Lo que se ha de valorar en la obra, se ha de valorar en lo particular que ella es capaz de ofrecer, con el estilo que tiene, el período o tendencia que representa, el medio artístico en el que está hecha, los recursos plásticos que moviliza.

El rasgo de cualificación tiene un componente dependiente de la perspectiva, de acto en cierto modo subjetivo o interpretativo (pues se trata de ver de un cierto modo, como arte, algo que podría verse también de otro modo, como “objeto arbitrario”), que Greenberg reconoce en “Avant-garde attitudes”:

Cosas que pretenden ser arte no funcionan, no existen como arte hasta que son experimentadas a través del gusto. Hasta entonces existen sólo como fenómenos empíricos, como objetos o hechos estéticamente arbitrarios. [CE 4: 292]

No se trata de que el sujeto pueda decidir esto a su arbitrio, de que pueda optar por experimentar la obra desde el gusto, como objeto artístico con valor de calidad, o no hacerlo. Más bien la apuesta de Greenberg contra el nominalismo artístico de las tardo-vanguardias es que no basta poner en circulación como “arte” cualquier cosa para hacer de ella un objeto artístico, si el objeto no logra hacerse valer él mismo como arte, si no exige ser visto desde el gusto como algo cargado de valor: es ésta una exigencia que debe partir del objeto, debe ser impuesta por él.

Ahora bien; la carga valorativa no significa que por el hecho de ser obras de arte, todas tengan el mismo valor: no todas necesariamente son excelentes, ni han de estar “a la altura de los más altos logros de la tradición” para poder ser llamadas obras de arte; pues hay obras buenas y las hay malas (igual que hay objetos que no pueden ser percibidos más que como fenómenos, porque no manifiestan tener valor ni positivo ni negativo: son artísticamente indiferentes, aquellos que Greenberg llamaba “visualmente carentes de significado”). Tampoco el “corte transversal” que establecen los valores “bueno” y “malo” es literal; pues no es que una obra haya de ser o bien absolutamente buena o totalmente mala, sino que hay un continuum de grados de calidad artística intermedios<sup>4</sup>, y el juicio y el gusto están para valorarlos (aunque el gusto más refinado sólo se satisfará con lo más excelente). Una obra de poca calidad no deja por ello de ser una obra de arte.

Así, pues, si “arte” para Greenberg es término cargado de valoración, ello no significa que bajo él únicamente entren objetos de la máxima excelencia conforme al canon occidental del “gran arte”; ni que todos los objetos que caen bajo el concepto de “arte” tengan siquiera un valor positivo. No hay una disyunción exclusiva entre ser una obra de calidad y no serla, ni tampoco hay una exclusión total de los objetos que tienen mala o mediana calidad del ámbito del arte. Si acaso aparecerán reticencias de Greenberg, en el debate con el Minimalismo desde mediados de la década de 1960, hacia el estatuto artístico de ciertas “obras-objeto”, a las que no parece posible atribuir calidad alguna, ni buena ni mala, ni mayor ni menor; pero esto tiene que ver con cosas tales como la imposibilidad de juzgarlas según un criterio que las adscriba a un medio artístico específico, o sobre todo, con la ausencia en ellas de una tensión entre literalidad e ilusión, que es un requisito de calidad, pero también ontológico, para el arte. Y Greenberg se resiste a admitir que una obra que sea nada más que literalidad, o que sea, como el *ready-made* duchampiano (precursor de las citadas obras minimalistas, y de otros experimentos de las *Novelty Arts* contemporáneas), mero producto del acto puramente arbitrario de seleccionar un objeto cotidiano cualquiera, contemplado bajo una mirada “estética”, en un sentido genérico y de carácter subjetivo, y de presentarlo como “arte”, sea un

---

<sup>4</sup> CE 4: 118.



verdadero objeto artístico, ni que un “objeto artístico” cualquiera tenga “significado” en el sentido específicamente artístico del término, que posea valor artístico o pueda experimentarse a través del gusto propiamente dicho<sup>5</sup>.

### **1.9.2. Forma: relaciones, unidad e ilusión**

En no menor medida que la calidad, la “formalidad” es una determinación ontológica de toda obra artística, y ambas determinaciones se coimplican en la medida en que, según declara Greenberg, el valor artístico de la obra se determina antes que nada por su “forma” (al menos en cuanto que “sentida” y cargada de significado<sup>6</sup>). Igual que ocurre con el valor artístico, la forma es algo que toda obra de arte posee en tanto que obra de arte, con independencia de que su valor artístico sea mucho o poco: “el arte defectuoso, el mal arte, es aún arte; aún tiene forma”<sup>7</sup>. *Leitmotiv* recurrente de los argumentos de Greenberg contra la crítica “periodística” (sea favorable o contraria) del Expresionismo Abstracto como arte “informe”, amorfo o carente de forma, y de su debate contra las tardo-vanguardias partidarias de un programático “anti-formalismo”, o de la llamada “no-relacionalidad”, es la idea de que a la forma, y no a otra cosa, es a lo que hay que atender cuando se habla de arte, si se pretende hablar de él propiamente como arte.

Pero lo formal aún tiene otras determinaciones. Primeramente, es “orden”, pero no necesariamente orden evidente (“mecánico”, como la rígida simetría que Greenberg atribuye a ciertas formaciones del mundo de la experiencia visual “natural”), sino que es propiamente “orden estético”, sutil y oculto bajo cierta apariencia desordenada<sup>8</sup>. En segundo lugar, el orden se organiza en una unidad (de la cual también hay tipos varios); y esta unidad realiza una contribución fundamental al valor de calidad, superior a cualesquiera otros aspectos: “la suprema calidad de un cuadro, la más alta medida de su poder para mover y controlar la imaginación visual, debería residir en su unidad”<sup>9</sup>. A continuación, la unidad es relacional, producto de relaciones entre elementos (lo que Michael Fried va a llamar una concepción “composicional”), y de relaciones<sup>10</sup>, que son inspiradas, sentidas, significativas, por usar un término en equívoca relación de analogía con formulaciones del propio Michael Fried<sup>11</sup>. Asimismo, la unidad es “abstracta”, por una serie de razones. Primero, porque lo decisivo en ella no son tanto los elementos concretos como las relaciones entre ellos (por ejemplo, la relación entre una banda de color y el campo cromático en el que se destaca como fondo, más que el campo y la banda tomados por sí mismos); segundo, porque es independiente de la representación figurativa en el sentido estricto, y también en el sentido de “figuración

<sup>5</sup> Por poner sólo un ejemplo (si bien tardío, ya en el umbral de la “tercera etapa” de la actividad de Greenberg, la más obsesionada por la cuestión del juicio y del gusto), cfr. las indicaciones que sobre el *ready-made* hace Greenberg en la “Night Seven” de sus seminarios en el Bennington College (HE: 156-157): Duchamp habría intentado “evadirse de la jurisdicción del gusto”, “escapar del arte por miedo del arte”, esto es, presentando “artefactos” supuestamente “artísticos”. Su logro sería haber mostrado que cualquier cosa puede ser experimentada “estéticamente”, en el sentido genérico e indefinido que Greenberg se esfuerza en deslindar del gusto propiamente artístico. Cfr. también HE 55-58, y HE: 129 (Duchamp como “contextualista”).

<sup>6</sup> Cfr. nuestro capítulo 1.5.3.

<sup>7</sup> CE 4: 180.

<sup>8</sup> Cfr. CE 4: 246-247, 256.

<sup>9</sup> CE 4: 80. cfr. también CE 4: 83

<sup>10</sup> CE 4: 205. La analogía es equívoca, pues Fried precisamente ataca la concepción en términos de reajuste y balance de elementos plásticos, orientado al equilibrio relacional, al distanciamiento del espectador y el desinterés que ello conllevaba, y que Fried creyó opuestas a la intensidad e inmediatez de la experiencia estética (contra lo que pensó Greenberg). Cfr. nuestros apartados 3.8.2., 3.9.4.

<sup>11</sup> CE 4: 300.

esquemática”, estilizada, plana y lineal (y en cierta medida, la excluye, en atención a argumentos que tienen que ver con la naturaleza de la ilusión que es lícita en artes plásticas, y con el problema de la literalidad y lo táctil); finalmente, porque con ello se ha excluido toda referencia a la realidad y su mundo de intereses. Lo formal aquí se concibe como “unidad formal abstracta”<sup>12</sup> y relacional, de puros elementos plásticos.

Lo formal del arte lo sitúa Greenberg del lado de la ilusión, pero siendo ésta de tal naturaleza y articulada en modo tal que su relación con la literalidad del medio sea de “tensión”, “reconocimiento”, pero no enmascaramiento; y que por tanto, tiende a ser “abstracta”. Recordemos que a pesar de la “simplificación” o “reducción modernista”<sup>13</sup>, Greenberg sostenía que no era ni posible ni artísticamente válido (si es que había de existir intervención en el soporte, y por tanto “artefactualidad”, es decir, artisticidad) eliminar todo componente de ilusión para dejar sólo la literalidad del medio, o soporte material, sus propiedades material-abstractas: era artísticamente necesario un componente de ilusión para que el arte pudiese tener éxito<sup>14</sup>. Para mantener la ilusión de acuerdo con las exigencias de inmediatez, concreción y especificidad del modernismo y la teoría del medio, bastaba que se excluyera un tipo de ilusión determinado (la de cuerpos, espacio tridimensional y volumen, y todo lo que cayera bajo la categoría de lo “táctil”, que para Greenberg finalmente va a incluir también lo lineal, el dibujo y las relaciones de figura-fondo).

Pero era posible, y necesario<sup>15</sup>, que estuviese permitido al menos un tipo de ilusión, la de la opticidad (con sus características de asimetría, inorganicidad, isotropía, ingravidez, “apertura”), tanto para la pintura (como se argumenta en “Modernist Painting”) como para la escultura (como se argumenta en “Sculpture in our times”). Lo “imitado” en esta ilusión (el contenido de la ilusión) no aparentaría la misma naturaleza o modo de ser del propio soporte de la obra plástica, pictórica o escultórica (el cual, en ambos casos, era táctil, corpóreo y tridimensional)<sup>16</sup>. Ilusionismo con creces, pues esta ilusión está absolutamente lejana a la naturaleza del medio de ambas artes, que es siempre física, táctil, material, pero Greenberg la creyó compatible con el reconocimiento de ésta. Esto indica que Greenberg cree que la ilusión es un imprescindible componente de la artisticidad, y también piensa que lo es la forma, la cual sitúa en la ilusión, o más bien, en la tensión en que los contenidos de la ilusión se ponen de acuerdo con la estructura material del medio.

Greenberg, en su teoría de la modernidad artística, da un argumento para la reducción (la especificación de cada arte por eliminación de lo compartido, mixto e indefinido) que quizás no sea el verdadero argumento de fondo: el verdadero es negar la naturaleza táctil y material del medio, común a ambas artes plásticas, mediante un tipo de ilusión, la óptica, que es también una posibilidad común a ambas; y el motivo de fondo es que para Greenberg hay una contradicción tácita entre la naturaleza material tangible (y su equivalente ilusionista, lo “táctil”) de la obra artística, en virtud de la cual ésta no es más que un objeto cualquiera, aunque reúna las convenciones del medio, y sea por ello trivialmente “artístico”, y la verdadera naturaleza del arte, a la que pertenece la ilusión. Y lo cree porque piensa que en lo táctil ilusionista, como en lo material real, entra un componente de interés que es contrario a un rasgo que considera esencial a la experiencia del arte: el desinterés, que en Greenberg tiene el rasgo de lo no-material, y en calidad de tal se adhiere a la autonomía del arte.

---

<sup>12</sup> CE 4: 83.

<sup>13</sup> CE 4: 56, 87.

<sup>14</sup> CE4: 87.

<sup>15</sup> CE 4: 90.

<sup>16</sup> CE 4: 57.

### 1.9.3. La experiencia artística: instantaneidad y desinterés

La unidad formal relacional de la obra artística recibe su última determinación, la de mayor alcance, como unidad simultánea. Esta determinación la pone en relación (negativa) con el orden del tiempo. En “The case for abstract art” Greenberg caracterizó al arte y su experiencia, mediante una contraposición entre el orden instrumental de la vida mundana, caracterizado por mediación e interés, y el orden autónomo del arte, caracterizado, además de la inmediatez, por la modalidad “desinteresada” de su experiencia (siguiendo en esto a Kant): “la experiencia estética *tiene* que ser desinteresada, y cuando es genuina siempre lo es, incluso cuando están involucradas malas obras de arte”<sup>17</sup>.

Greenberg presentó esta contraposición en términos temporales. El orden mundano del interés y la mediación es el de la sucesión diacrónica, el de la sujeción a exigencias prácticas de la vida cotidiana bajo las condiciones existenciales del tiempo, donde la ocasión no puede dejarse pasar (es necesario decidir entre alternativas y atenerse a las consecuencias), y el mantenimiento en la existencia exige constante esfuerzo; el orden de la necesidad de considerar lo que se presenta inmediatamente como medio o como obstáculo para fines (para otra cosa, algo ulterior), y de diferir el logro de estos fines por la interposición de obstáculos y mediaciones: es el orden de la expectativa<sup>18</sup>. El orden artístico del desinterés y la inmediatez es el de lo no instrumental, no apremiado por las exigencias prácticas de la vida; el de la entrega sin expectativas a la experiencia de lo “dado”; es el orden de la instantaneidad (*at-onceness*), y por tanto, es ajeno al tiempo.

En el arte, el modo de experiencia y de representación correspondiente al orden mundano de la mediación instrumental, el interés y el tiempo, sería lo “dinámico”, el énfasis artístico en “movimiento y desarrollo y resolución, en comienzos y medios y finales”<sup>19</sup>, que es propio de un arte mimético y representacional (como la pintura figurativa tradicional, que puede ser narrativa e incluir representación del ser humano en acción), pero también del arte verbal de la literatura, y sorprendentemente, del que en otras partes Greenberg plantea que pueda ser la más abstracta de las artes, la música. Ésta tiene los componentes de lo dinámico, crea en el espectador una expectativa por ver “como resulta” el momento siguiente, cómo se resuelve todo al final, que la analoga a la representación literaria e introduce el interés. La música, al menos la occidental (con armonía tonal funcional y desarrollo motivico) resulta ser “abstractamente representacional”, una versión abstracta del arte narrativo de la literatura. Música y narración literaria sólo pueden ser plenamente abstractas en “una segunda retirada” del interés, pero son

---

<sup>17</sup> CE 4: 77. De nuevo, el más claro precedente dentro de la tradición formalista de estas ideas sobre esteticidad, distanciamiento y desinterés es el de Roger Fry: “Biológicamente hablando, el arte es una blasfemia. Nos dieron nuestros ojos para ver las cosas, no para contemplarlas” (“The artist’s vision”, en *Vision and Design*, p. 33; la contraposición de Fry es *to see/to look at*). Todo el ensayo citado es elocuente a este respecto. Cfr. también, por ejemplo, lo que dice Fry del “primer modo” de la vida imaginativa “liberada” de la respuesta práctica en “An essay on Aesthetics”, en op. cit., pp. 12-18. En otros autores como Fiedler, no sería tan fácil encontrar este tipo de exaltación de la visión distanciada, pues en Fiedler hay una conexión íntima entre la actividad creativa libre de la fantasía y su “expresión” en la realización “manual” de objetos, lo que lleva a Fiedler a una desconfianza hacia la noción de “distancia estética”, desconfianza que en Fry parece haberse vuelto problemática.

<sup>18</sup> Y ello, en la sociedad occidental como en toda otra sociedad: la crítica marxista de la sociedad occidental moderna del joven Greenberg en “Avant-garde and Kitsch” es objeto de corrección en su texto homólogo de los años 60.

<sup>19</sup> CE 4: 76.

interesadas mientras se produce la experiencia de la obra (que tiene lugar en la duración temporal)<sup>20</sup>.

Si el tiempo queda excluido de la experiencia estética inmediata y desinteresada, Greenberg piensa (quizás ya alejándose en esto de Kant) que hay aún un ámbito de donación de la materia sensible que puede evitar la dispersión y la mediación; y ese ámbito es el de la extensión espacial, que corresponde a la esfera sensorial visual de las artes plásticas. Es, concretamente, el ámbito de la extensión espacial plana, en dos dimensiones, pues añadir la tercera de la profundidad implica ya la idea de un desplazamiento y un recorrido (o también, la de cuerpos sólidos y tangibles, que se traslapan y ocultan unos detrás de otros, no son todos accesibles inmediatamente sin un recorrido que dura, como el de la recesión en el espacio profundo de lo “pictórico” wölffliniano), y con ello, la mediación, la expectativa, el interés:

*A causa de su vividez escultórica*, las pinturas occidentales tendían a ser menos tranquilas, mucho más agitadas y activas – dicho brevemente, mucho más explícitamente dinámicas – de lo que la mayoría de las pinturas no occidentales lo son. [CE 4: 78-79]<sup>21</sup>

Resultará insuficiente para preservar la autonomía y desinterés estéticos arrancar la obra al orden del tiempo. Hará falta sacarla también del espacio tridimensional, donde existe “al igual que todo objeto físico”. Con ello, la proscripción de lo táctil y escultórico, junto con la de lo narrativo y temporal, encuentra en las exigencias de la autonomía y especificidad de la experiencia estética de contemplación del arte una justificación que la teoría de los medios artísticos por sí sola no respalda suficientemente, y que hace necesario arrancar a la obra de arte del orden del volumen y el espacio tridimensional, la “coordenada que el arte ha de compartir con el no-arte”<sup>22</sup>. Y puesto que toda postergación temporal implica componentes de expectación e interés, la instantaneidad temporal y la bidimensionalidad espacial (o al menos, ausencia de la tercera dimensión “normal”, y de su representación ilusionista) se afirman como rasgos experienciales preferentes para la obra de arte.

La contraposición básica se desarrolla, así, en dos series conceptuales: “dinámica”-“mediación”-“interés”-“temporalidad” (orden instrumental de lo cotidiano) e “instantaneidad”-“inmediatez”-“desinterés”-“espacialidad” (orden autónomo del arte), como consecuencia del valor prioritario de lo “intuitivo” e inmediato. Esto sella, para Greenberg, la superioridad del arte visual de la pintura dentro de una implícita jerarquía de las artes; pero en particular, la superioridad de la pintura abstracta (sin representación narrativa, ni de objetos de la vida común que pueden suscitar interés), y de una pintura abstracta cuya unidad formal sea aprehensible de modo inmediato e instantáneo:

... el arte pictórico en su definición más elevada es estático; trata de superar el movimiento en espacio o tiempo. [...] idealmente la totalidad de un cuadro debería ser accesible de un vistazo; su unidad debería ser inmediatamente evidente. Y esto es algo que ha de ser captado sólo en un instante indivisible de tiempo. Nada de expectación queda involucrado en la experiencia pertinente y verdadera de un cuadro; una pintura, lo repito, no se “desvela” del modo como una historia, o un poema, o una pieza musical lo hacen. Está todo ahí, como una revelación repentina. [CE 4: 80-81]<sup>23</sup>

<sup>20</sup> CE 4: 77.

<sup>21</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>22</sup> CE 4: 252. Tampoco es ésta exactamente la motivación por la que los primeros formalistas devaluaron la esfera sensorial del tacto, como incapaz de generar un medio artístico propio y exclusivo de ella, sino la idea de que sería imposible producir de sus fenómenos representaciones táctiles “puras” con entidad objetiva independiente; si bien en ello algo contaba la idea de que la percepción de lo táctil implicara “recorrido”, “tiempo” y “cercanía”. Cfr. 1.4.1.

<sup>23</sup> Las ideas de Michael Fried sobre temporalidad en la experiencia del arte pictórico se enfrentan frontalmente con esta tesis; y especialmente, su noción de “tiempo visual” es un intento de hallar un compromiso entre el discurso

Y la unidad formal abstracta de la obra de arte se determina también así como “unidad inmediata e instantánea”; cuyo rasgo crucial es la instantaneidad (*at-onceness*).

¿Hasta qué punto podía la extensión espacial, siquiera bidimensional, satisfacer a estos requisitos de inmediatez? La “instantaneidad” es sólo una aproximación al ideal de la inmediatez total, que sería la pura atemporalidad; pero es que la obra de arte, en cuanto objeto físico, está sometida a condiciones materiales y temporales de existencia (al igual que lo está su espectador). Desde la perspectiva de la Estética Trascendental kantiana, toda sensorialidad, incluso la del espacio bidimensional, es dispersión de la materia cualitativa de lo sensible (y en esta medida comporta mediación, también temporalidad). Y Greenberg, atento a la experiencia real de las obras de arte, sabe que, no obstante el ideal de simultaneidad, fácticamente la experiencia de la visión de una obra pictórica (sobre todo si la escala es grande y la composición compleja) puede requerir un transcurso de duración real: “Esto no quiere decir que el ojo no recorra una superficie pintada, y por tanto, viaje tanto en el espacio como en el tiempo”<sup>24</sup>, reconoce. Asimismo, es consciente de que toda experiencia artística y estética tiene una duración real, porque el espectador y la obra pertenecen al orden del tiempo.

Pero el formalismo no pretendió negar toda multiplicidad (y valoró positivamente las modalidades diversas de su dispersión como parte de la “formalidad” analizada en sus categorías de la visión)<sup>25</sup>. Desde la perspectiva del formalismo greenberguiano es satisfactorio que lo múltiple pueda darse todo presente simultáneamente (mucho-distinto-y-todo-a-la-vez) en una unidad. Aunque cuadros y esculturas, por existir en y como entes espaciales, necesariamente existan también “en el tiempo”, su existencia en el tiempo es artísticamente contingente, no les afecta como tales obras plásticas (mientras que su existencia espacial es dato esencial de ellas en cuanto obras plásticas), y lo deseable es un modo de su existencia espacial que haga fenoménica, experiencialmente irrelevante su implícita temporalidad. Para el formalismo (y no sólo Greenberg), la limitación es un requisito normativo de unidad de la obra artística: toda apertura de ella sólo puede ser relativa, como observa Wölfflin: “Toda obra de arte ha de ser un conjunto cerrado y ha de considerarse como un defecto el que no esté limitada en sí misma”<sup>26</sup>. Aquí cobra importancia crítica una de las normas constitutivas según la teoría greenberguiana del medio pictórico: la limitación del soporte plano. Las condiciones de la instantaneidad exigen cierta limitación del área de extensión de los elementos plásticos que componen la unidad formal de la obra: un requisito de limitación y cierre, que es también de finitud; requisito designado en el sistema de Wölfflin con la categoría de “forma cerrada”: toda verdadera forma artística es en cierta medida “cerrada”. Esta limitación añade aún una precisión: la primacía es para la pintura de caballete, que cumple esos requisitos; otros formatos y subgéneros pictóricos (por no hablar de otras artes), quedan sometidos a posible reserva crítica<sup>27</sup>.

---

purovisualista greenberguiano y su rechazo de la exclusión del tiempo. Cfr. nuestro capítulo 3.6.; para la noción de “tiempo visual”, cfr. 3.6.1.

<sup>24</sup> CE 4: 80, donde precede esta precaución al pasaje antes citado.

<sup>25</sup> Parece que el formalista pretende abstraer del arte plástico lo que él cree ser un tipo determinado de multiplicidad, la de la sucesión (correspondiente al tiempo), que cree distinta del tipo de multiplicidad específico que correspondería al espacio (por eso no es ni puede ser lo mismo el análisis formal musical que el plástico, y en cada caso el aparato de conceptos analíticos tendrá que ser diverso, como las esferas sensoriales). Tal distinción sería kantianamente dudosa, y no habría multiplicidad del espacio si no la hay del tiempo, porque ésta es originaria con respecto a aquélla, ni hay darse en el espacio sin darse en el tiempo.

<sup>26</sup> Wölfflin, *Grundbegriffe*, p. 28; p 33 de la trad. cast.

<sup>27</sup> Esto mismo hace problemáticos a los subgéneros del medio pictórico (como la decoración mural y los frescos) donde la superficie del soporte es grande, o sus límites difusos, ya que entonces para captar su unidad habría que

Dadas estas precisiones, la unidad formal abstracta e instantánea (de la pintura de caballete) se caracteriza por un efecto, algo que hace al espectador en su experiencia de ella, si es lo bastante libre de interés y puro de visión (la obra exige al espectador extrema capacidad de desinterés y desapego, además de capacidades de apreciación visual sobresalientes). Se trata de una experiencia de identificación, descrita por Greenberg en párrafos memorables<sup>28</sup>: “Eres llamado y convocado en un punto del continuum de la duración”; “Te vuelves todo atención, lo que quiere decir que te vuelves, por ese momento, carente de ego y en cierto sentido enteramente identificado con el objeto de tu atención”. Una experiencia en virtud de la cual el espectador se vuelca totalmente en la atención a lo que le es dado en la obra, y llega a ser aquello mismo que la obra es: unidad formal instantánea; se identifica con el ser de la obra, abandonando sus propias condiciones de constitución como sujeto empírico (interesado, temporal). Y tal como se nos describe, una experiencia de pérdida u olvido de la propia identidad, para fundirla en lo otro, perdiendo incluso su propio ser (*selfless*, el término greenberguiano para designar el desinterés de esta experiencia de identificación, es también “sin yo”). Es la totalidad del yo del espectador la que es absorbida en el instante; es la totalidad de él la que se convierte en pura mirada concentrada en el instante puntual.

Esta acción no es una cuestión subjetivista que dependa de una decisión arbitraria de la voluntad del sujeto espectador; la obra se la impone al espectador, sin mediación:

El cuadro te hace esto, quieras que no, no importa qué otra cosa tengas en mente; una mera ojeada a [la obra] crea la actitud requerida para su apreciación, como un estímulo que desencadena una respuesta automática. [CE 4: 81]

En esa experiencia se produce la revelación instantánea (*at-onceness*) de la unidad formal abstracta, en que se capta el pleno significado plástico de ésta. Lo revelado en ella (unidad formal, significado plástico) no pertenece a ese orden temporal de la duración, pero a lo largo de la duración real que necesariamente tiene la experiencia bajo las condiciones de existencia, la experiencia toma la forma de una serie de repeticiones de esta misma y única revelación:

La “instantaneidad” [*at-onceness*] que una pintura o pieza escultórica te impone no es, sin embargo, simple o aislada. Puede ser repetida en una sucesión de instantes, en cada uno de los cuales permanece como una “instantaneidad”, un instante totalmente independiente. Para el ojo cultivado, el cuadro repite su unidad instantánea como una boca que repite una única palabra. [CE 4: 81]

Repeticiones de la presencia de la unidad formal, como fogonazos discontinuos (cuya discontinuidad existencial queda encubierta por su repetición a lo largo de la duración). Michael Fried dirá que es así, pero a condición de que la mirada entregada del espectador (que para él es cualquier cosa menos distanciada o desinteresada) logre recrear a cada momento, de modo completamente nuevo, la presencia de algo constitutivo de la obra, de una dimensión de significado, que para Fried no es ya solamente la unidad formal relacional como Greenberg la concibió, ni tampoco el mero “efecto” que produce una “emoción plástica pura”<sup>29</sup>.

---

recorrerlos (el tiempo del recorrido sería de una duración sensible) y no se daría toda la multiplicidad en ellos a la vez. Para la reflexión de Fried sobre las consecuencias de esto desde una perspectiva semántica, cfr. 3.6.5.

<sup>28</sup> CE 4: 81.

<sup>29</sup> Fried, con Cavell, lo concibe, en cambio, como la idea, asunto, problema, planteamiento o cuestión (*the point*) que motiva la realización de la obra por su autor: al menos en cierto sentido, Fried acepta la descripción greenberguiana de la forma de esa experiencia (el modo de darse lo dado en ella), pero no la de su contenido, la de que sea lo dado en ella.

Hemos ya abordado el papel del "efecto" (o impacto emotivo de la obra sobre el espectador) en la semántica y la teoría del valor de Greenberg. Añadiremos ahora que en la experiencia estética, el "efecto" de la obra manifiesta algo así como una fuerza motriz de su formalidad, que es capaz de controlar la imaginación visual del espectador, hasta producir este olvido de sí e identificación con su objeto, el objeto artístico; y que es medida de la calidad de la obra, y también el contenido de aquélla: cuanto mayor sea la potencia motriz o efecto de su forma, mayor la calidad.

Añadiremos también que, pese a las reservas que ya hemos visto hacia este arte<sup>30</sup>, el ideal greenberguiano de experiencia artística muestra el influjo de un modelo musical. Es el ideal estético de unas artes plásticas en que la pura unidad formal abstracta de la obra fuera capaz de desplegar su potencia del modo más inmediato ("instantáneo") y directo posible, sin interferencia de elementos extrínsecos que menoscabaran el distanciamiento paradójicamente necesario para la inmediatez e intensidad de la experiencia estética. Pero esto corresponde en líneas generales a una cierta concepción idealizada de la música como arte, desde la Antigüedad, con Aristóteles, hasta el Romanticismo (y salvando las grandes diferencias), que le otorga una capacidad de influjo sobre el ánimo del espectador, y una experiencia de una inmediatez, mayores que las de ningún otro arte.

De esta concepción idealizada, seguramente atrajo a Greenberg la inmediatez del efecto anímico de la experiencia musical, que tradicionalmente se decía que no parecía requerir la previa inscripción del oyente en códigos culturales específicos; así como su carácter involuntario, semejante a una afección casi "patológica" sobre el espectador (de donde la tradición filosófica de especulación sobre las ventajas y peligros de sus supuestos poderes manipuladores, curativos, etc.). Atributos que dieron lugar tanto a apologías como a críticas contra la "barbarie" de ese arte, casi más sensación o gozo sensual que arte propiamente dicho (poniéndose en duda, incluso, la nota de "desinterés"). Para Greenberg, la mayor reserva hacia la música, en lo tocante a la experiencia estética, radica más bien en la temporalidad y la adscripción al orden dinámico y de expectativa (seguir el desarrollo en espera de ver "cómo se resuelve la cosa"), que hace de la música un arte no totalmente abstracto, una narrativa abstracta. Es esto lo que para Greenberg pone en peligro la nota de desinterés. Pero ello no quita la presencia, generalizada a otras artes, de varios de los otros rasgos tradicionalmente atribuidos a la experiencia musical, en la descripción greenberguiana de la experiencia estética de la unidad instantánea.

Rosalind E. Krauss dirige parte de su crítica al formalismo modernista greenberguiano contra la idea de la identificación total que late bajo la definición del ámbito de la experiencia artística del arte moderno como espacio sincrónico de la simultaneidad y la visualidad<sup>31</sup>. Según Krauss, este planteamiento sería el enlace de un modelo cartesiano y "visual" de la experiencia con las aspiraciones de la filosofía idealista de la identidad y del pensamiento romántico a la plenitud, cifradas en la clausura de toda escisión y diferencia entre sujeto y objeto y finalmente, del sujeto consigo mismo. A esa aspiración respondería el principio formalista de separación de artes y esferas sensoriales: sería un principio de autoidentidad específica de los medios artísticos; y lo mismo el primado del arte abstracto y la autorreferencialidad, así como el primado de valores plásticos de orden, unidad y equilibrio. Las consecuencias, denuncia Krauss, habrían sido el reduccionismo de la pintura al cuadro monocromo y de la obra de arte a su soporte físico, y finalmente, la eliminación de medio, soporte y sensorialidad en el arte conceptual; y esto ha sido también lo que ha permitido a Thierry de Duve, extrayendo las paradojas de la doctrina

<sup>30</sup> Cfr. nuestro apartado 1.6.3.

<sup>31</sup> Cfr. Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* New York: Thames & Hudson, 1999; pp. 47-53.

greenberguiana, trazar los sorprendentes paralelismos, dentro de la diferencia, entre la estética modernista de Greenberg y las consecuencias teóricas de la práctica de Duchamp, en su *Kant after Duchamp*.

Ese ideal autoidentitario no se podría realizar plenamente dentro del orden óptico del tiempo, que siempre implica sucesión, cambio y diferencia, y por eso reclamaría la atemporalidad sincrónica. De aquí el primado del modelo visual de conocimiento, del espacio plano de las artes visuales (en que la obra de arte, en palabras de Krauss, “desafía toda dilación temporal de su forma perfecta”<sup>32</sup>) sobre la secuencialidad de las artes narrativas, temporales o escénicas; y de aquí los modelos histórico-evolutivos de continuidad lineal y tradicionalismo, que asegurarían cierto grado de identidad incluso dentro del orden del tiempo. Krauss manifiesta desconfianza hacia la identificación del sujeto con su mera visualidad “pura”, que tacha de intento mistificador de obviar la condición corpórea y temporal de todo sujeto para garantizar su aspiración a la autoidentidad<sup>33</sup>, la cual nunca sería posible totalmente para un sujeto real, histórico y corpóreo. Ahora bien, en algo no cuadra esta línea de crítica con la concepción de la experiencia estética en Greenberg: tal como éste la describe, no parece tratarse de un refuerzo de la autoidentidad del sujeto, sino más bien de una identificación de éste con la obra, a costa de la salida fuera de sí y del olvido y pérdida de sí mismo, asumiendo las determinaciones ópticas de la propia obra, que no son las del sujeto (lo que sólo puede saldarse con la pérdida de determinaciones que sólo son específicas del ser del sujeto, y no de la obra artística, y por tanto, con la *pérdida*, por parte del sujeto, de su propia identidad).

Al concebir la experiencia del arte como contemplación estética, Greenberg desarrolla cierta línea kantiana de pensamiento estético; desarrollo muy particular, puesto que se salda con la exclusión del tiempo de la experiencia estética del arte. Pero esta concepción combina las notas de inmediatez y de desinterés, y el desinterés (aunque sea en beneficio de la cercanía de la experiencia artística) siempre es distancia: distancia del orden mundano de la vida y sus intereses vitales. Será éste uno de los puntos de crítica recurrentes por parte de Michael Fried, que acepta la primera de las notas, pero que no acepta sin reservas la segunda nota, porque, para él, el elemento de distancia que introduce destruye la inmediatez, y también por razones vinculadas a los planteamientos cavellianos sobre “lo ordinario” y el escepticismo, y de un peculiar modo de entender la relación entre arte y realidad mundana, que de esos planteamientos se deriva.

---

<sup>32</sup> Ibid., p. 50.

<sup>33</sup> Cfr. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass., and London: MIT, 1993, pp. 1-27 (trad. cast., *El inconsciente óptico*; trad. José Miguel Esteban Cloquell, Madrid: Tecnos, 1997; nuestras citas se refieren a la versión inglesa), donde la crítica a la descorporeización se entremezcla con otros argumentos antiformalistas; cfr. particularmente pp. 5, 7 y 20. El propio Fried, aunque en el texto de Krauss figura entre los acusados, sigue una línea de crítica a Greenberg similar a la de Krauss; cfr. nuestros apdos. 3.5.3., 3.5.4., 3.9.2.





## 1.10. Concepción greenberguiana de la crítica de arte: análisis formal y valoración cualitativa

Repetidamente hemos indicado que Greenberg es ante todo un crítico: para él es de la mayor importancia su propia práctica de la crítica de arte, a expensas de cualquier preocupación por la precisión histórica o la coherencia teórica; por más que la suya sea una práctica tan inconfesada como ostensiblemente cargada de teoría. Encontramos indicaciones dispersas de carácter “metateórico” sobre la función y tarea de la crítica de arte y de su método en varios de escritos de Greenberg, como “How art criticism earns its bad name”<sup>1</sup>, y en algunas de las entrevistas concedidas por Greenberg, que se publicaron en las últimas décadas de su vida. La exposición más prolongada de la concepción greenberguiana de tales cuestiones en la etapa de su actividad que nos interesa, se encuentra en “Complaints of an art critic”, artículo polémico escrito en un momento en que la reacción contra la posición de Greenberg (formulada ya como reacción “antimodernista” y “antiformalista”) se ha generalizado, y las objeciones le llegan de todas partes. Su temática es ante todo metodológica: se trata en él del propio proceder crítico; y en la Parte II del artículo Greenberg aborda las objeciones planteadas a su presunto “formalismo”, lanza una sombra de duda y pone distancia con respecto a tal adscripción<sup>2</sup>. Seguiremos, pues, las indicaciones de este y los otros textos mencionados.

### 1.10.1. Primado de la función valorativa y libertad del crítico

La concepción greenberguiana de la actividad crítica es valorativa: la tarea principal del crítico de arte es la valoración de las obras en punto a su valor de calidad artística, no la elaboración de interesantes elucubraciones teóricas, ni la producción de invenciones literarias paralelas a la propia obra de arte. La valoración la ha de hacer el crítico sólo en virtud de su juicio de gusto autónomo y soberano, en atención exclusiva a su propia experiencia individual de cada obra en particular, y con total desprendimiento de todo presupuesto teórico, estético, político, consideraciones sobre la persona del autor, etc., la injerencia de los cuales en la valoración es para Greenberg dogmatismo y no viene al caso.

Para Greenberg, calidad y valor son también la consistencia última del arte y su experiencia, y ello proporciona un criterio metateórico para la valoración de las prácticas discursivas sobre el arte, criterio que atiende a la relevancia del discurso, teórico o de otro tipo, que dichas prácticas producen con respecto a la componente valorativa<sup>3</sup>. Es por esto por lo que Greenberg considera la crítica como el discurso privilegiado sobre el arte, y desconfía tanto de

<sup>1</sup> Cuyo asunto principal, sin embargo, no es metodológico, sino un debate sobre la interpretación del Expresionismo Abstracto y de Pollock.

<sup>2</sup> A pesar de ello, señala Rosalind E. Krauss (en *A Voyage on the North Sea*, p. 59 n. 24), Thierry de Duve se ha visto inducido, sin duda por textos como “Complaints of an art critic”, a describir la reacción de Greenberg a las consecuencias literalistas de su teoría del medio como el abandono del Modernismo en favor de un “formalismo”, que consistiría en el interés exclusivo por “lo estético” en tanto que consistente en el ejercicio de juicios de gusto; esto señalaría una pérdida de peso teórico en el discurso de Greenberg, peso que habría sido mayor, se supone, antes de su supuesta caída en el “formalismo”. Ahora bien, nada más distinto que esto al planteamiento del primerísimo formalismo, ni más similar a un kantismo en el sentido de la *Kritik der Urteilskraft*. La concepción que De Duve tiene de qué sea el “formalismo” es poco satisfactoria. Cfr. Thierry De Duve, *Kant after Duchamp*, p. 222.

<sup>3</sup> Criterio que asume Stanley Cavell en su propia reflexión sobre los discursos sobre el arte y particularmente sobre la Estética filosófica (cfr. nuestro apdo. 2.3.1.); no así Michael Fried, para quien crítica e historia del arte deben quedar claramente separadas, y es bueno para la historiografía artística que así sea.

las especulaciones estéticas de los filósofos (a veces sin apoyo en una experiencia real con obras de arte, o en ninguna competencia adecuada del esteta para ella), como de la historia del arte (que Greenberg creía no-valorativa), igualmente sospechosa de carecer de base en experiencia real de las obras, de incompetencia visual de sus practicantes, y de versar de aspectos histórico-contextuales, de tema representacional y de minucias de la biografía del autor que para Greenberg son enteramente irrelevantes para el arte, por serlo para el valor artístico.

Se entiende que el crítico competente adquiere legitimidad para el ejercicio de esta actividad crítica en virtud de su “buen ojo”, su sensibilidad aguda, y su “entrenamiento” en el curso de una larga e íntima experiencia de contacto con las obras de arte. Por ello, Greenberg también pensaba que la crítica era uno de los géneros de escritura más difíciles y menos agradecidos, porque es difícil dar cuenta de la propia experiencia del arte con precisión. Esto impone una gran obligación sobre el crítico: entre sus responsabilidades se encuentra la “honestidad” al dar cuenta de su experiencia estética. Un riesgo que corre el crítico cuyos asertos teóricos, expectativas de gusto y hábitos valorativos previos se vean contrariados por una experiencia estética (bien porque ha sentido que le gusta aquello que no espera, ni desea, que le guste, o porque lo que esperaba fuera de su agrado, no le gusta), es el de “disfrazar” el dictamen real de su juicio (que sólo puede ser el sentido por él en el inmediato contacto con la obra de arte) y hacer que este sea “consecuente” con tales hábitos, expectativas, y posiciones teóricas.

Paradójicamente, la libertad del crítico se deriva precisamente de la involuntariedad de los juicios de valor, o de “gusto”<sup>4</sup>, que contra todo prejuicio, mantiene el gusto del crítico honesto abierto a la experiencia de lo inesperado en arte:

Pues una preciada libertad radica en la propia involuntariedad del juicio estético: la libertad de ser sorprendido, desconcertado, ver contrariadas tus expectativas, la libertad de ser inconsistente y gustar de cualquier cosa en arte con tal de que sea buena – la libertad, dicho brevemente, de dejar que el arte permanezca abierto. [CE 4: 267]

Sería de lamentar, para Greenberg, que muchos críticos y aficionados ignoren esto y piensen que el gusto depende y es gobernado por una “toma de posición”, adoptada en virtud de un acto de adhesión voluntario, con el que cada juicio de gusto particular estaría obligado a mantener una coherencia<sup>5</sup>. La “libertad del crítico” greenberguiana incluye la posibilidad de que el crítico pueda cambiar en el futuro su opinión, su juicio: su derecho legítimo de corregirlo. Como todo gusto personal, el del crítico es individual, subjetivo, pero está abierto a la posibilidad de rectificación con el incremento de la pericia personal y profesional del crítico en el curso de su ejercicio de la práctica de la crítica. Y es, también, impredecible: no es deudor de ningún compromiso teórico ni metodológico.

En materia de crítica de arte, al igual que en materia de práctica artística, Greenberg ostenta su empirismo “antiteorista”, y declara inválida toda toma de posición (favorable o contraria) relativa a un estilo o manifestación artística tomada en bloque según un criterio de adscripción estilístico-descriptivo y sin atención a distinciones valorativas de calidad en casos concretos. Para hacer honor a su libertad y sus responsabilidades, el crítico ha de renunciar a estos criterios apriorísticos, que le simplificarían su tarea, pero falsearían su juicio y su experiencia.

---

<sup>4</sup> Cfr. nuestro apartado 1.8.1.

<sup>5</sup> CE 4: 268.

En realidad, los argumentos sobre la honestidad de la comunicación de la experiencia personal, la involuntariedad del juicio de gusto y la “libertad del crítico”, tenían por objeto defender a Greenberg de las acusaciones que se le dirigían de pronunciar asertos críticos prejuiciosos basados en sus teorías, de manipular a voluntad la escena y el mercado del arte, de favorecer a una camarilla de artistas protegidos e ignorar los verdaderos artistas importantes y las corrientes verdaderamente innovadoras de la época. Greenberg responde que en ningún caso ello se debería a *parti pris* teórico alguno, sólo “sucede” que no le gustan las obras de estos artistas y corrientes: “Tan divertido como resulta el Pop Art, sucede que no lo encuentro realmente fresco”, alega<sup>6</sup>. De paso, devuelve esos mismos reproches a los artistas y críticos de tardovanguardia vinculados a las *novelty arts*: serían ellos los que obran ciñéndose a un *parti pris*. A sus detractores no les convencieron estos argumentos<sup>7</sup>, pero sí tuvieron mucha influencia sobre algunos de sus seguidores e intérpretes que, como Stanley Cavell y Michael Fried, se fijarían en este aspecto de las ideas greenbergianas, haciendo de éstas algo distinto.

### 1.10.2. Normatividad y creación del canon

El enfoque de Greenberg al primar la función valorativa es al mismo tiempo normativo, y su posición es tradicionalista y conservadora. Ciertamente, como modernista que es, Greenberg no se permite reinstaurar la práctica académica de dictar normas al arte (salvo en un grado marginal indicado por la teoría del medio y la “tensión literalidad-ilusión”). Pero el aspecto normativo viene introducido por la creación de un “canon de gusto”, de validez objetivada, y ya no basado en reglas ni preceptos, sino basado en elencos de grandes artistas y obras ejemplares de la tradición del arte occidental, tomados como referente por su alto valor cualitativo, conforme al criterio del “consenso de gusto”. El artista modernista (entiende el crítico) debe aspirar a crear obras de calidad comparable al nivel representado por dicho canon, y con ello, a inscribir su propia obra y su nombre dentro de ese canon tradicional y dentro de la historia del arte; aunque su modo de lograrlo no es, ni puede ser, el de la mera imitación de modelos del pasado.

Es el ejercicio del gusto por la crítica y los críticos el que, al converger en un consenso, establece el verdadero “orden artístico” (el orden del valor cualitativo, en contraposición al “orden fenoménico” de sucesión de estilos y novedades técnicas y formales) de la historia del arte<sup>8</sup>. De modo que el crítico, en su aspiración a la objetividad de su juicio, no necesita esperar el respaldo de un consenso existente: puede aspirar a ella, porque está creando ese consenso y esa objetividad, en virtud de sus especiales competencias visuales y valorativas. Con su discurso, el crítico contribuye al establecimiento del canon artístico. Hacerlo es su contribución a la continuidad histórica de la tradición de las prácticas artísticas (que es fundamental para la recreación vital de la cultura y el arte occidental), y al “progreso histórico” en el refinamiento y amplitud del gusto, progreso cuya realidad Greenberg afirma<sup>9</sup>, aunque no afirme la de un progreso en los propios logros de valor artístico con respecto a lo alcanzado antes por la tradición. Sin embargo, el establecimiento del canon es una tarea colectiva y gradual del gusto a

---

<sup>6</sup> CE 4: 197.

<sup>7</sup> Desde luego, no fueron muchos los adversarios de Greenberg que quedaron convencidos por su argumentación; véanse los comentarios especialmente irónicos de Max Kozloff (recogidos en CE 4: 273-4, junto a la respuesta de Greenberg).

<sup>8</sup> En “Avant Garde attitudes”, CE 4: 293: “El gusto, esto es, los ejercicios de gusto, establece el orden artístico - ahora como antes, ahora como siempre”.

<sup>9</sup> Cfr. nuestro apartado. 1.8.3.; el optimismo de Greenberg contrasta con la actitud apocalíptica hacia la que Cavell y de Fried llevan la propia “teoría” de la sociedad moderna de aquél, cfr. nuestros 2.5.1., 2.5.4.

lo largo de generaciones. No depende de la autoridad de un único crítico, por prestigioso y poderoso que sea (aunque, sin duda, alguno haya sobresalido por su peso a la hora de establecerlo, como el propio Greenberg). Ni tampoco son los críticos los únicos individuos competentes que contribuyen a crear el consenso y el canon; simplemente ejercen un papel orientativo: “orientan la atención” del público general, pero cada individuo ha de juzgar por experiencia propia<sup>10</sup>.

Cierta práctica de la crítica, empero, no contribuye en absoluto a esta labor constructiva. a esta modalidad degradada, Greenberg la llamó “crítica de arte periodística”<sup>11</sup>:

La mayoría de lo que se escribe sobre arte Modernista sigue perteneciendo al periodismo más que a la crítica o a la historia del arte. Pertenecen al periodismo – y al complejo milenarista que tantos periodistas e intelectuales periodísticos [*journalist intellectuals*] padecen en nuestros días – que cada nueva fase del arte Modernista haya de ser saludada como el comienzo de toda una nueva época en el arte, señalando una ruptura decisiva con todas las costumbres y convenciones del pasado. [CE 4: 93]

Tal crítica propone una “interpretación periodística” del arte moderno en clave de “vanguardismo”, como acto de “revolución” y discontinuidad con el pasado; atiende a aspectos “literarios” del arte, para dar alas a la inventiva literaria del crítico, a costa de la forma de la obra de arte, y desatendiendo la verdadera fuente de valor cualitativo; se desentiende de la constitución propia del objeto artístico, se deja seducir por el atractivo intelectual de ideologías y programas en torno a éste más que por la obra misma y su calidad.

La crítica periodística es un “milenarismo”: es la expectativa de que cada nueva fase de la evolución de una misma tradición resulte noticiosa, de que se la pueda considerar como el comienzo de una época totalmente nueva, con la derogación de la propia noción de “arte” y del criterio cualitativo (por ejemplo, la supuesta “superación” de la “función estética” del arte por una función de comentario social, antropológico o cultural, o de expresión de angustias existenciales o tomas de posición política personales). Al negar la continuidad del arte, al negar que haya algo uno (para Greenberg, el valor cualitativo) que sirva de sustrato a la continuidad del fenómeno artístico, en su diversidad de medios y su sucesión histórica de cambios, esta crítica degenerada autoriza todas las arbitrariedades en el discurso sobre arte, abriendo el camino al nominalismo artístico, y también niega al arte moderno su artisticidad, aún cuando pueda pretender ensalzarlo. Nada entiende de valor artístico: el único “valor” al que ella atiende es la novedad. Greenberg consideró el “milenarismo” un mal intrínseco a la profesión periodística; es un ansia por la tener noticias que contar que lleva a una sedienta búsqueda de novedades “noticiosas” que comunicar. La crítica periodística resultaría de su contagio generalizado a intelectuales y críticos de arte, y de la expectativa por parte del gran público de poder disponer de libertad de opinión total sobre los fenómenos artísticos desconocidos por su novedad, sin tener que desarrollar una habilidad cualificada para apreciarlos por medio de una familiaridad suficiente<sup>12</sup>. Su consecuencia es la cancelación consiguiente de todas las normas y convenciones que pudieran permitir la discriminación y justificación de la pertinencia de los juicios de valor y de la pertinencia de las doctrinas teóricas sobre dichos fenómenos artísticos.

<sup>10</sup> CE 4: 309. También aquí titubea Greenberg: ¿es el crítico un “moldeador del gusto”, o sólo un “manipulador de la opinión”? Tal vez el predominio creciente de “críticos periodísticos” terminó haciéndole pensar lo segundo.

<sup>11</sup> La denominación usada por Greenberg es *journalist critics*, o *journalism* a secas; cfr. CE 4: 93.

<sup>12</sup> Esto enlaza el repudio de la crítica periodística con el debate de Greenberg contra las neo-vanguardias durante los últimos años de la década, su distinción “modernismo/vanguardia” y su contraposición entre una vanguardia “elevada” y otra “popular”. Los críticos periodísticos de época del Expresionismo Abstracto son los entusiastas de la neovanguardia de hoy y de la “vanguardia popular” de ayer.

Greenberg polemizó contra la “crítica periodística” (polémica desarrollada, entre otros textos, en “How art criticism earns its bad name”, “Complaints of an art critic”, y también “The identity of art”<sup>13</sup>), y contra los autores que a su juicio eran sus máximos exponentes: Harold Rosenberg, Herbert Read, y otros. Entre ellos, había muchos falsos “defensores” del arte moderno y abstracto (los creadores del mito de la “pintura de acción”, del “fin de la pintura”, incluso del “fin del arte”), que equivocaban los términos de su defensa, sosteniendo que, por ser un arte “nuevo”, su experiencia era de un tipo radicalmente distinta a la proporcionada por todo el arte anterior: es decir, que no era una experiencia propiamente “artística”; que estaba más allá de toda evaluación de calidad, y más allá de todo cuanto se hubiera entendido tradicionalmente por “arte”; que, en lugar de estar hecho para la contemplación de su forma y cualidades artísticas, era una expresión de conflictos existenciales o sociales, de crisis culturales de la época; que el valor artístico de sus productos no importaba, pues carecían de “forma” y demás portadores de valor artístico; y que por tanto, las críticas de falta de artisticidad y calidad de sus detractores no son pertinentes. Flaco favor hacen al arte moderno estos defensores, señala Greenberg: defender el arte moderno y abstracto exige partir de su artisticidad y valorar y afirmar su calidad. Éste es el deber de la crítica de arte “seria”. La cuestión es cómo, mediante qué método, llevarlo a cabo.

### **1.10.3. El ambiguo papel del análisis formal: la cuestión del “formalismo”**

Hemos partido de la hipótesis de que la posición de Greenberg es el modelo de lo que se ha llamado el “formalismo de tipo americano”. Pero no siempre estuvo clara esta su adscripción formalista. En los años 1940, la componente marxista de sus escritos dejaba en la sombra sus no desdeñables aspectos formalistas, y a pocos se les hubiera ocurrido entonces calificar a Greenberg como crítico “formalista” (término cuyo uso, como el propio Greenberg señalaría<sup>14</sup>, no tenía entonces la difusión que llegaría a tener años más tarde; ni tenía tampoco su connotación peyorativa). Durante muchos años (y a pesar de haber abierto su carrera crítica con un texto como “Toward a newer Laocoon”), pudo parecer que Greenberg era un autor marxista, de posición izquierdista y con inquietudes sociales, un moralista apocalíptico enfrentado a la cultura moderna, o un crítico sociologista del gusto popular y el *kitsch*.

Es a lo que hemos llamado “segunda etapa” de Greenberg a la que más propiamente corresponde su formulación del formalismo americano, que también se llamó “modernismo tardío” (*high modernism*). La asociación formalista se haría perspicua gradualmente y en el curso del tiempo, sobre todo desde mediados de los años 50, cuando Greenberg alude cada vez más frecuentemente a Wölfflin, a Fry, y otros autores de la tradición formalista, y hace empleo de sus aparatos de categorías analíticas para dar cuenta de situaciones y hechos evolutivos de la actualidad artística y del pasado reciente del arte; para justificar y razonar sus propios asertos críticos; y para el análisis y descripción de obras, artistas y estilos particulares (desembocando en su discurso sobre la “opticidad”); y es entonces cuando Kant desplaza a Hegel y Marx como su filósofo de referencia. En la “Introducción” a esta investigación ya indicamos que hay cierto consenso en hacer recaer en Hilton Kramer, colega de Greenberg, el mérito de haber puesto en circulación la designación de la posición de Greenberg como “formalista”, en su artículo de 1962 “A Critic on the Side of history: Clement Greenberg”<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Cfr. CE 4: 118-119, 178-179, y la totalidad de “How art criticism earns its bad name”, CE 4: 135-148

<sup>14</sup> En “Complaints of an art critic”, CE 4: 268-269.

<sup>15</sup> Este texto resume las líneas principales de lo que Kramer considera tal “formalismo”, incluyendo bajo esa

Pero la actitud de Greenberg hacia esta cuestión siempre fue ambigua. ¿Qué papel concedía Greenberg al “formalismo” y a sus categorías de análisis plástico en la práctica crítica?. Textos como “Sculpture in our times”, “The «Crisis» of abstract art”, “After Abstract Expressionism” o “The case for abstract art” son claramente formalistas por la posición que expresan y los conceptos que usan<sup>16</sup>, pero en ninguno hay una toma de posición explícita *sobre* el formalismo. Greenberg se muestra crecientemente consciente de esta cuestión a partir de mediados de los 60, cuando su posición comienza a ser abiertamente etiquetada, y denostada, como “formalista”, y ello le llevará, en los escritos de su siguiente etapa, la tercera y última, a cierta suspicacia y ambiguo escepticismo hacia esa etiqueta de “formalismo”. Entre todos sus textos del “período intermedio”, aquél donde se aborda más directamente el presunto “formalismo” de su propia posición teórica y de su práctica crítica es “Complaints of an art critic” (1967), en cuya sección II<sup>17</sup> el mismo Greenberg se hace cuestión de su propio “formalismo”.

Allí, Greenberg rechaza como irrelevante la rancia connotación “prescriptiva” de fórmulas académicas que el término “formalismo” tiene en los diccionarios, y también rechaza que ese término designe una “escuela” o estilo artístico. Como escuela y método crítico, sólo da reconocimiento a la existencia del formalismo ruso en teoría literaria, y hace como si ignorase que existió una tradición de formalismo en teoría, historia y crítica de las artes plásticas: como si hablar de “formalismo” en referencia a la teoría o práctica de las artes plásticas no fuera más que un invento polémico reciente, producto de disputas entre críticos; y además, un invento vulgar:

Cualesquiera que sean sus connotaciones en ruso, el término [“formalismo”] ha adquirido unas inerradicablemente vulgares en inglés. Por eso me ha sorprendido verlo entrar en circulación no hace mucho en la crítica de arte americana. Más recientemente se ha hecho referencia a ciertos artistas como pertenecientes a una escuela “formalista” por la única razón de que han sido defendidos por ciertos críticos a quienes otros críticos llaman “formalistas”. Esto es vulgaridad con creces. [CE 4: 269]

Pero es que para Greenberg no parece legítimo hablar de formalismo, ni como una posición ni como un método de la crítica, simplemente porque el único discurso crítico con algún sentido que cabe hacer sobre el arte (al menos siempre que no se trate de literatura) es el que versa sobre la forma; y la distinción entre forma y contenido sólo es una sutileza ociosa:

Una razón entre otras por las cuales el uso del término “formalismo” es embrutecedor es que presupone una buena parte de la muy difícil cuestión relativa a qué pueda justamente ser dicho con sentido por las obras de arte. Asume que “forma” y “contenido” pueden distinguirse adecuadamente para los propósitos del discurso. [CE 4: 269]

Entre las posiciones “no-formalistas”, el método de la Iconología queda descartado por irrelevante para dar cuenta del valor artístico, y sus exponentes (“iconógrafos”, les llama Greenberg) criticados por incompetencia visual. También cuenta Greenberg entre aquéllas la de quienes identifican el valor artístico con el “contenido” y éste con el “tema” figurativo o narrativo o con bien con alguna noción más abstracta e indefinida. Los primeros tenderán a descalificar el arte abstracto; los segundos intentarán afirmar su valor interpretando en él algún

---

etiqueta algunos aspectos que son característicos de la versión de Greenberg: atención exclusiva a los aspectos “decorativos” del arte a costa de los “representativos, expresivos, simbólicos”, concepción histórico-evolutiva internista “hegeliana”; y criticando de dogmatismo las tesis teleológicas derivadas de su teoría del medio y la modernidad, y su visión inhumanista y despersonalizadora del arte.

<sup>16</sup> Lo que Michael Fried llamaría el “método formal”, y que luego, atendiendo a ciertos elementos entremezclados en él, dedicará toda su carrera de historiador a refutar bajo la noción designada por el cliché “formalismo-modernismo”.

<sup>17</sup> CE 4: 268-76.

tipo de contenido; ambos sostendrán la importancia metodológica del “contenido”. Greenberg había respondido a los primeros en “The case for abstract art”, o “The «Crisis» of abstract art”<sup>18</sup>. El argumento que a continuación expondremos es su crítica y reto a los segundos.

Como la función principal de la crítica de arte es la valorativa, el criterio metateórico de Greenberg es que sólo serán relevantes como posición, método y discurso críticos aquéllos capaces de explicar algo sobre el valor, la calidad de la obra, atendiendo a aspectos que puedan ser señalados con claridad (y por tanto, hechos objeto de discurso). Y basándose en su propia teoría del “significado” (o “contenido”) en las artes plásticas como “efecto”<sup>19</sup> (el cual, como vimos, está ligado a la forma artística de un modo que no es separable de ella, y a través de él, la forma se vincula al valor de calidad), argumenta así: Todo aquello de lo que se puede hablar con relevancia sobre una obra de arte, afirma Greenberg, es cuanto hay en la propia obra<sup>20</sup>; y esto sólo puede ser o bien forma o bien “contenido”, *tertium non datur*. Pero éste último, o bien es el “tema” de la obra, su contenido icónico representado, el cual es inmediatamente asequible a cualquiera sin necesidad de explicaciones críticas, e irrelevante para la calidad; o bien es el “significado” asociado a éste, o “contenido literario” de la obra, y entonces, he aquí la tesis de Greenberg al respecto, es irrelevante e incontrastable lo que se pueda decir de él, por tratarse de artes plásticas (se podría decir cualquier cosa de cualquier obra, sin que aquello que se dijera pudiera ser concluyentemente demostrado ni refutado); o bien, finalmente, es el “significado plástico o formal” asociado a la forma, el cual es (dice Greenberg) verbalmente inefable.

Del verdadero “contenido” o significado propiamente artístico, no se puede hablar, porque no puede hacerse directamente, sino sólo hablando de la forma a la que está vinculado. Sí se puede, indica Greenberg, hablar con cierta precisión del “efecto” emotivo que en el crítico produce ese significado; pero presumiblemente esa precisión de que habla Greenberg es la de su valoración, no la de su descripción<sup>21</sup>. Por eso, intentar hablar de contenido directamente da lugar a un discurso absurdo, y se pueden decir cosas opuestas sobre el “contenido” de las mismas obras (es decir: resulta inconsistente, infalsable). Sólo la forma reúne los requisitos de relevancia cualitativa y asequibilidad verbal. Por tanto, sólo ésta puede ser objeto legítimo del discurso crítico, y está de más llamar a éste “formal” (la única alternativa al “formal” sería el mistificador):

...incluso aquellos críticos colegas que hoy día más se lamentan del “formalismo” recaerán ellos mismos una y otra vez en el “formalismo” a la hora de la verdad, porque de otro modo se encuentran condenados a repetir lugares comunes o irrelevancias. [CE 4: 271]

Greenberg defiende el formalismo rechazando su denominación, y tanto más ambiguamente cuanto que la forma queda presentada como si fuera un mero “señalizador” para el discurso crítico de aquello de lo que éste quisiera hablar, pero no habla, únicamente porque es imposible hacerlo.

A la objeción anti-formalista de negligencia por no ocuparse del “contenido” (en el sentido usual, no greenberguiano) ni del tema de las obras no abstractas, Greenberg responde desmintiéndola: su propia teoría del significado concede enorme importancia a ambos,

<sup>18</sup> Cfr sobre todo CE 4: 77, 82-3. Cfr. también nuestro apartado 1.5.3.

<sup>19</sup> Cfr. Nuestro cap. 1.6., especialmente 1.6.3.

<sup>20</sup> Con lo cual, de entrada queda descartado todo método que tome como punto de partida el “contexto” (histórico, social, cultural...).

<sup>21</sup> Debe serlo, pues Greenberg afirma también que “efecto” y “significado plástico” son una y la misma cosa, y dice que lo absurdo es pretender hablar de éste último. Hablar del efecto sería pretender hablar de una emoción que es inefable.



reconociendo que el tema puede tener consecuencias sobre el significado propiamente plástico o formal, y, a través de él, sobre el “efecto” ligado al reconocimiento de la calidad. Greenberg se justifica: si deja todo ello de lado en el análisis de la obra, es porque él no conoce ningún modo adecuado de abordarlo, y alega que tampoco los “anti-formalistas” podrían proponer un modo adecuado de tratar esos aspectos, ni de explicar su contribución a la calidad: sus pretensiones son vanas (este reproche forma parte del argumento de Greenberg contra la “crítica periodística”).

Lo más débil de este discurso metodológico, sin embargo, es el estatuto de la propia noción de “forma”. Greenberg no presenta ninguna noción bien perfilada: ese concepto queda tan borroso como indefinidos quedan también, en su teoría del significado, los conceptos paralelos de “contenido” y del “efecto” que vincula a éste con la forma. En ciertos textos indica Greenberg que para él, “forma” en sentido propio (la que es portadora de valor) es algo que tiene que ver la “unidad” que es producida por “relaciones, proporciones”, creadas por la cuidadosa elección de elementos plásticos y del medio<sup>22</sup>; y el discurso sobre la “concepción” sugiere que se trata de valores del orden del diseño, es decir, de algo que puede ser dispuesto con “anterioridad” a la realización de la obra. Pero su propio uso del término es oscilante (vimos que a veces lo usa para referirse a la técnica”, otras al estilo...). En “Complaints of an art critic”, lo que se nos ofrece es una caracterización implícita, operacional, en términos “indéxicos”, o “deícticos”:

La reflexión muestra que cualquier cosa en una obra de arte de la que puede hablarse o ser señalada automáticamente se excluye del “contenido” de la obra [...]. Cualquier cosa en una obra de arte que no pertenezca a su “contenido” ha de pertenecer a su “forma” – si es que este último termino significa algo en absoluto en este contexto. [CE 4: 269]

y por tanto, la “forma” de una obra de arte sería (en contraposición a todo lo demás) “todo aquello que puede ser señalado o hecho objeto de discurso” en ella. Para colmo, el “significado literario” o tema representado, según Greenberg, podría ser también “una parte” de la “forma”<sup>23</sup>.

Esta ambigüedad afecta al papel del método y las categorías y procedimientos del “análisis formal” en la crítica, ya que éstos no pueden justificar plenamente el valor cualitativo de las obras de arte (ni siquiera “a posteriori” respecto del pronunciamiento del juicio crítico)<sup>24</sup>; ni pueden precisar la conexión de los aspectos formales con el “contenido”, ni tan siquiera (confiesa Greenberg) dilucidar plenamente los propios aspectos formales de la misma si el propio lector no los ha identificado ya de antemano por su cuenta<sup>25</sup>. ¿Cuál es, pues, el sentido de usar ese método? Tal vez esta duda sea en el fondo la motivación que hay tras la pose escéptica de Greenberg hacia la etiqueta de “formalismo”. ¿Puede ser la crítica formal el “método empírico de demostración” de la validez de los juicios de calidad artística que, según Deane W. Curtin<sup>26</sup>, necesitaría Greenberg? ¿Les estará dando Greenberg la razón a Max Kozloff y Robert Goldwater cuando, en sus cartas de protesta<sup>27</sup>, objetan a Greenberg la impotencia de su procedimiento crítico de justificación?

<sup>22</sup> Cfr., por ejemplo, CE 4: 80, 83, 205, 300.

<sup>23</sup> Respuesta de Greenberg a las objeciones del historiador del arte Robert Goldwater a “Complaints...”; CE 4: 276. Cfr. también “The case for abstract art”, CE 4: 138; y las observaciones que hacemos al respecto en nuestro capítulo 1.5., sobre la semántica greenberguiana de las artes plásticas.

<sup>24</sup> Greenberg: “No puedes establecer condiciones para la calidad”, en “Complaints of an art critic”, CE 4: 267.

<sup>25</sup> Cfr. “The «Crisis» of abstract art”, CE 4: 179: la forma se ve o no se ve, y ningún análisis puede hacer más que señalar al interlocutor lo que él ya tiene presente, ni puede suplir la incapacidad de verla. Una respuesta al problema es la de Cavell y Fried: descartar la noción usual (formalista) de “forma” y decir que lo que ésta sea es en cada caso una incógnita a descubrir en función al contexto histórico de una situación dada (sometiendo la noción a las condiciones de la circularidad y la situación hermenéutica).

<sup>26</sup> Curtin, “Varieties of Aesthetic Formalism”, p. 323.

<sup>27</sup> Cfr. CE 4: 273, por lo que respecta a la formulación de esta objeción por parte de Kozloff, y CE 4: 275, para la

Dicha ambigüedad no impide a Greenberg afirmar la primacía de una forma de mirar la obra de arte, que el arte modernista habría logrado “imponer” como la “única y necesaria”, como la manera adecuada de ver toda obra de arte. No es otra que la formalista (bajo el nombre de “modernista”): la que al mirar la obra de arte, la ve como tal; aquella que ve del arte su artisticidad, que lo ve como producto de una práctica artística, con su lenguaje, sus recursos, su medio, con unos rasgos de articulación formal que responden a la naturaleza del medio de aquélla. Aquella que la mira con conveniente distancia de los intereses de la vida cotidiana, y deja a un lado consideraciones “extrínsecas” sobre las realidades extraartísticas que representa y la “fidelidad” de su parecido con ellas, antes que concentrarse en los “contenidos” que representa<sup>28</sup>. Al mostrar que sólo algunos aspectos eran esenciales para la experiencia del arte, el proceso de depuración del modernismo ha demostrado que los grandes artistas y obras de todas las épocas tenían su verdadera grandeza sólo en lo que era esencial de aquélla. Y al saber ver estos grandes artistas y obras del modo verdaderamente adecuado (ya que no en toda época se vieron así, aunque se pudieran valorar igual), la mirada formalista da a las valoraciones de artistas y obras particulares su justo fundamento en el verdadero criterio de la esencialidad del arte alumbrada por el arte modernista<sup>29</sup>.

Tal imposición de la mirada formalista (modernista) requiere ser refrendada en el reconocimiento y fundamentación por ella de los valores de la tradición artística consagrados en el canon del gusto. El hecho de que esa mirada termine por valorar aproximadamente los mismos artistas y obras que el canon consagra, legitima la validez de esa mirada cuando la ejerce el crítico. El canon y el consenso objetivo del gusto refrendan la mirada formalista; en tanto que expresan el “buen gusto” acrisolado en la experiencia histórica del arte, los valores del canon cumplen también, a su vez, una función metateórica correctiva y sancionadora respecto de la metodología teórica y crítica: una determinada metodología o posición cobrará credibilidad si es capaz de converger en un acuerdo con el mayor número posible de los juicios de valor artístico establecidos tradicionalmente, y de proporcionar una justificación convincente de los mismos<sup>30</sup>. Esta eficacia justificativa en el plano metateórico corresponde y refrenda el carácter normativo de la mirada formalista en la práctica crítica.

Pero el refrendo no cancela la ambivalencia del estatuto del método formal. Pues Greenberg viene a decir que en el fondo la diferencia cualitativa entre buen y mal arte, al igual que los supuestos “principios objetivos” del gusto, no puede ser puesta en palabras<sup>31</sup>: dado el conflicto entre el escéptico Greenberg empirista y el Greenberg de arrogante ambición teórica, cabe aún que el discurso teórico-crítico de Greenberg sea sólo, como le reprochó Max Kozloff, “la apología muda de una reacción visceral”<sup>32</sup>.

---

formulación de Robert Goldwater. Greenberg da respuesta satisfactoria a la mayoría de las restantes objeciones de ambos, pero no, justamente, a la que ahora señalamos.

<sup>28</sup> CE 4: 82-83, 87, 310.

<sup>29</sup> Criterios erróneos de justificación de esos mismos juicios de valor, serían la “lectura” literaria del tema de la obra o la exactitud mimética de su ejecución técnica respecto de las cosas reales objeto de representación en ella.

<sup>30</sup> No es casual que los intérpretes del formalismo (y también sus detractores) vinculen esta posición teórica general a la adhesión crítico-historiográfica al credo y los valores estéticos (equilibrio, armonía...) de las poéticas y preceptivas clasicistas.

<sup>31</sup> CE 4: 308.

<sup>32</sup> En su respuesta a “Complaints of an art critic”; CE 4: 273.



## Sección 2. La reflexión estética en los escritos tempranos de Stanley Cavell



## 2.1. Escepticismo moderno y pérdida del mundo. “lo ordinario”

Como filósofo que es, Stanley Cavell desarrolla un discurso de alcance ontológico, buena parte del cual se articula en torno a una discusión sobre el escepticismo y sobre (o contra) las presuntas refutaciones del mismo propuestas por la filosofía analítica del lenguaje ordinario, para mostrar que el escepticismo no es algo que se supere a base de “refutaciones” basadas en argumentos de tipo lógico, sino una condición de la cual hay que hacerse cargo de otra manera (sin por ello dejarse caer en sus peores consecuencias). En ese contexto, “escepticismo” es designación conjunta que se otorga al modo de pensamiento característico de toda la epistemología moderna post-cartesiana, o “filosofía tradicional”, en la jerga de la filosofía analítica contemporánea que Cavell hereda, así como al “giro epistemológico” del pensamiento en su búsqueda de aseguramiento y su exigencia de elevar a conciencia todo presupuesto tradicional e inconsciente del estar en el mundo y el obrar para someterlo al tribunal de la razón. Giro que inaugura la era moderna en el ámbito de filosofía y pensamiento, pero que Cavell toma como referente para el discurso y caracterización de lo que en general es la modernidad, en todas sus dimensiones. Dentro del escepticismo, Cavell distingue como aspectos fundamentalmente diferentes aquél que afecta ala realidad del “mundo externo”, y el que pone en duda la existencia de las “otras mentes” como seres dotados de personalidad y subjetividad humana. La posibilidad de hacerse cargo de ambos escepticismos del modo que cabe hacerlo es la de superar el aislamiento del pensamiento y del individuo en la abstracción y el solipsismo, para reconducirlos al terreno de su verdadera vida, recuperando para ambos la dimensión de lo “ordinario”.

### 2.1.1. Los dos escepticismos y su asimetría. escepticismo del mundo

Cavell vincula el origen del escepticismo moderno al proyecto de la filosofía y epistemología modernas, proyecto de total sometimiento de la realidad a las exigencias de certeza que impone la razón al conocimiento. El escepticismo surgiría como consecuencia reactiva al destino de frustración que le está reservado a ese ambicioso proyecto.

Tras la actitud escéptica, explica Cavell, habría una ambición epistemológica desmesurada: garantizar el nexo entre las pretensiones cognoscitivas (afirmaciones sobre la realidad, en este caso la del “mundo externo”) y los objetos a las que aquéllas se refieren, con independencia de toda intervención del propio sujeto epistémico<sup>1</sup>. Ahora bien, esta ambición se extiende a dos ámbitos o tipos diversos de objetos del conocimiento: por un lado, el mundo material, o “realidad” a secas, el ámbito de los objetos materiales cognoscibles por medio de los datos sensibles; por otro, el ámbito de lo “mental”, la propia vida interior de cada individuo y la realidad de los otros como “mentes” con una vida mental (y moral) análoga a la suya propia, es decir, el ámbito de lo “humano” o personal y de las relaciones éticas entre los individuos (ámbito cuya vía cognitiva no son, propiamente, los “datos sensibles”). Respecto de estos dos ámbitos fracasarán las pretensiones epistémicas de certeza, dando lugar a los respectivos escepticismos “del mundo” (que, por contraste con el de las “otras mentes.”

---

<sup>1</sup> TCR: 351-352.

Cavell específica como escepticismo sobre los “objetos materiales”<sup>2</sup>), y “de las otras mentes”; pero Cavell insiste en que hay una “asimetría” entre estos “dos escepticismos”: es decir, que las razones de ese fracaso, y los rasgos de ese escepticismo, son distintas en cada caso. Aquí nos ocuparemos sólo de lo que toca al escepticismo “del mundo”<sup>3</sup>.

La formulación de la aspiración inaugural de certeza de la epistemología moderna en términos de una pretensión de suspender el papel epistémico del sujeto, lleva a Cavell a interpretar tal pretensión como un intento de eludir la responsabilidad del sujeto respecto de su conocimiento, y respecto de las acciones realizadas contando con dicho conocimiento; lo que sería además un intento de escapar al compromiso del individuo humano con su finitud, es decir, con las condiciones de finitud y falibilidad del conocimiento humano. Cavell sostiene que el individuo humano tiene un compromiso ético-ontológico con la tarea de vivir su finitud; y niega que exista esta posibilidad de garantizar el control sobre el objeto cognitivo por el expediente de cancelar la responsabilidad de la intervención subjetiva<sup>4</sup>, expediente que constituye el gran ideal de la epistemología moderna, a la altura de su pretensión desmesurada de certeza.

A consecuencia de tal pretensión, y de la huida de aquel compromiso, la actitud escéptica impone un ideal perfeccionista de certeza al conocimiento y a la realidad de los objetos del mundo material, así como un ideal de inmediatez ilimitada y veracidad absoluta en nuestras relaciones con los otros. También en aras de ese ideal, impone al sujeto epistémico una actitud de distanciamiento frente a sus objetos, y procede a la puesta sistemática entre paréntesis de todo el complejo de presupuestos y “creencias” inconscientes (que en realidad no son propiamente objeto de “creencia”, sino más bien el horizonte de presupuestos implícitos de toda posible creencia), los cuales constituyen la base sobre la que se asienta nuestra vivencia del mundo de nuestra vida<sup>5</sup>, en espera de determinar cuánto de ello se puede conocer con certeza<sup>6</sup>. Y a consecuencia de la irrealizabilidad de ese ideal surgiría la negación escéptica de la realidad del mundo, de lo mental y de los otros: al hombre moderno, en su pretensión de asegurarse la certeza sobre su mundo, éste se le queda reducido a “datos sensoriales”; y los otros hombres quedan para él reducidos a cuerpos animados por fuerzas opacas; el sujeto moderno pierde así su mundo al querer asegurarse su conocimiento con certeza. La “tragedia intelectual” de la modernidad sería vivir esa pretensión epistémica de certeza en tanto que frustrada siempre por la finitud humana<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> En “Between acknowledgement and avoidance”, esta especificación entra en juego al menos a partir de TCR: 421.

<sup>3</sup> Sobre las características peculiares que diferencian el escepticismo “de las otras mentes”, o del mundo “anímico”, respecto del de los objetos y el mundo materiales, cfr. nuestro apartado 2.2.2., en el capítulo próximo.

<sup>4</sup> Particularmente en el caso del conocimiento de lo mental, tanto si es el de las otras mentes (que constitutivamente es restringido) como si es el de mi propia vida interior; pues en ambos media la relación expresiva de la vivencia emocional con lenguaje y corporeidad. Cfr. TCR: 435, 352; cfr. también nuestro siguiente capítulo.

<sup>5</sup> Cfr. MWM: 240, 249.

<sup>6</sup> Entre los argumentos “escépticos” que Cavell discute, se encuentra uno sobre la limitación del conocimiento visual de objetos sensibles, basado en el hecho de las caras visibles y ocultas de los objetos sólidos en el espacio tridimensional (MWM: 249-250). Este argumento, tomado de un texto de Thompson Clarke (“Seeing surfaces and physical objects”, en *Philosophy in America*, ed. Max Black, London: George Allen and Unwind, 1964, pp. 98-114) fue influyente para Cavell, y debe haber sido importante también para Fried, que alude al tema en “Shape as Form”. La observación de la epistemología escéptica es que no se puede ver de los objetos más que una cara (la que nos hace frente); luego no se puede conocer la estabilidad de la existencia de las otras. El argumento analítico contra ella criticaría la descontextualización del uso de “conocer”, noción que el escéptico extrapolaría a una situación ininteligible (el “conocer un objeto” como “ver todas sus caras a la vez” se propone, de este modo, como ideal inalcanzable, que alimenta la tesis escéptica).

<sup>7</sup> TCR: 454. La tragedia como forma literaria moderna surgiría, según Cavell, ligada a esta problemática; cfr.

Ahora bien, tanto el escepticismo de la que Cavell denomina “filosofía tradicional” (en realidad, la filosofía moderna desde Descartes) como los argumentos que la filosofía “moderna” (la analítica, del lenguaje “ordinario”) dirige contra éste escepticismo serían igualmente cómplices, denuncia Cavell, de una hipocresía, pues respecto del problema supuesto al que se dirigen (problematicidad de la existencia de la mente y del mundo) en realidad la cultura occidental se ha instalado ya en una negación asumida en la práctica, negación de la que tanto una como otra de las posiciones en contienda son igualmente manifestación: se reducen a proponer “respuestas que no se creen a problemas que no se sienten”<sup>8</sup>. De hecho, Cavell explica que la observación que puso en marcha su propia reflexión fue la de que los pretendidos argumentos de refutación del escepticismo, en realidad, más que refutar las tesis de éste, las apoyan; y que no es cierto, como pretenden los analistas oxonienses del lenguaje ordinario, que el discurso escéptico sea un mero sinsentido<sup>9</sup>.

El resultado de esta exigencia de conocimiento con certeza, indiscriminadamente generalizada, sería la “pérdida del mundo” por el hombre moderno, a manos del escepticismo epistemológico<sup>10</sup>. En el pasado pre-moderno habría existido, según Cavell, una situación de relación y vivencia del mundo por parte del sujeto, no mediada por los excesos de la conciencia reflexiva, ni amenazada por la sospecha escéptica de irrealidad: lo que Cavell llama una absorción (*absorption*) del sujeto en el mundo de su vida, a la que correspondería una experiencia de cercanía del mundo en su donación al sujeto, que Cavell denomina *presentness* (término de difícil traducción, ya que no pertenece al inglés *standard*, y tampoco debe confundirse con la “presencia”, para la que Cavell usa el término correspondiente del léxico común, *presence*)<sup>11</sup>:

[El escéptico] se priva del mundo por la simple razón de que el mundo es importante, de que es la escena y escenario [*scene and stage*] de la conexión con el presente: encuentra que se desvanece exactamente con el esfuerzo de *hacerlo* presente. Si esto le hace fracasar, es porque la *presentness* lograda por la certeza de los sentidos no puede compensar la *presentness* que había sido elaborada a través de nuestra vieja absorción en el mundo. Pero el deseo de una conexión genuina está ahí, y hubo un tiempo en que el esfuerzo, todo lo histérico que se quiera, por asegurar la *presentness* epistemológica fue la mejor expresión de seriedad respecto de nuestra relación con el mundo, la expresión de una conciencia de que la *presentness* estaba amenazada, desaparecida. Si la epistemología deseó hallar un paliativo a ese hecho, eso tiene poco de absurdo o de bribonería, y poco de simple error. [MWM: 323-324]

Con el inicio de la modernidad (y con ella, de la subjetividad moderna y de la reflexión filosófica escéptica), aquella vieja relación inmediata con el mundo quedaría reemplazada por un distanciamiento, una conciencia de la pérdida del mundo y una preocupación por restablecer aquélla perdida inmediatez; preocupación que, al comienzo de la aventura

---

TCR: 478.

<sup>8</sup> TCR: 393.

<sup>9</sup> Cfr. MWM: 236-8, 246-7, sobre la ambivalencia de las “refutaciones” del escepticismo; Cavell discute aquí en particular los argumentos contra el escepticismo de las “otras mentes” esgrimidos por Norman Malcolm (“The privacy of experience”, en Avrum Stroll (ed.), *Epistemology: New essays in the Theory of Knowledge*, New York: Harper and Row, 1967, 129-58) y John W. Cook (“Wittgenstein on Privacy”, *The Philosophical Review*, vol. LXXIV [1965], pp. 281-314). Cfr. MWM: 242-58.

<sup>10</sup> MWM: 322-3, 347. El discurso de Cavell hasta aquí expuesto tiene fuertes analogías con ideas de Heidegger. Cavell reconoce esa afinidad, pero indica (en una nota añadida *ex-post-facto* a “The avoidance of love”, MWM: 325 n 15) que su conocimiento de este autor no es anterior a 1967; mientras que tanto los textos pertinentes de *Must we mean what we say?* como buena parte de *The claim of reason* datan mayormente de fecha anterior a aquélla.

<sup>11</sup> Más sobre *presentness* en el capítulo siguiente, así como en el cap. 2.5.



epistemológica (antes de que la filosofía moderna se convirtiera en una cuestión académica, de escuela) habría sido un interés “serio” de la filosofía, y habría motivado su aventura epistemológica en busca de certeza<sup>12</sup>.

La exigencia escéptica de objetividad y certeza lleva a señalar que la pretensión de credibilidad de la vivencia ordinaria del mundo cierra los ojos a muchas buenas razones para dudar de los contenidos de dicha vivencia, razones que atienden a limitaciones cognitivas. El escepticismo del mundo puede asumir (y en esta posibilidad radica una diferencia importante con respecto al escepticismo sobre lo “mental”<sup>13</sup>) que la posición epistémica del sujeto escéptico con respecto al conocimiento de su objeto es “la mejor posible”<sup>14</sup>: que ningún otro sujeto podría argumentar encontrarse en posición ventajosa con respecto a él; y puede así evitar todo presupuesto injustificado sobre la existencia y rasgos de ese objeto, constituido por el mundo y los objetos materiales. De modo que, cuando este objeto no logra ofrecernos certeza a nosotros, la realidad del mundo se desvanece y se nos vuelve distante, sin que quepa la reserva de que, desde otro punto de vista mejor, ese desvanecimiento pudiera quedar desmentido.

Sin embargo, existe (dice Cavell) una alternativa al alejamiento y pérdida escépticos del mundo, alternativa que no es la de una perspectiva objetiva mejor desde la que probar con certeza que el mundo es real. Esa alternativa es aquella en la que de hecho siempre ya estamos, porque las exigencias de la vida nos la imponen: se trata de aceptar el mundo con su incertidumbre (la realidad del mundo, pero como realidad sin certeza), y simplemente, vivirlo. Frente al endurecimiento de la duda escéptica, que se puede mantener sólo en la reflexión y discurso filosóficos, pero es impracticable en la vida real, la vivencia de lo ordinario sería, con Wittgenstein, un vivir con la duda escéptica (pues de la experiencia escéptica que inaugura la época y el sujeto modernos, señala Cavell, “no hay vuelta atrás”), pero con los “ojos cerrados” ante ella. Es lo que Cavell describe como “enamorarse del mundo”, con ceguera de amor<sup>15</sup>, eligiendo una alternativa válida para los propósitos de la vida práctica, que además responde al compromiso con la “tarea de vivir la finitud” que al ser humano le ha dado su condición y destino.

Hay, pues, un “hallazgo” del escepticismo<sup>16</sup> (no obstante el fracaso último de su proyecto epistemológico y la insostenibilidad de su actitud en la vida práctica), que el filósofo analítico no puede negar al filósofo escéptico “tradicional”, y que Cavell subraya: es por este hallazgo por lo que merece la pena la aventura del escepticismo. La “verdad del escepticismo”, hallada por medio de los argumentos sobre la irrealdad del mundo externo, es habernos puesto de manifiesto, por contraste y distanciamiento, cuál es la naturaleza de nuestro mundo cotidiano de objetos, y que, como seres humanos y finitos, estamos abocados a asumir la alternativa no-escéptica de ignorar la incertidumbre de la realidad de ese mundo, para poder vivir en él, renunciando a la certeza: es ésta nuestra tarea humana de finitud.

<sup>12</sup> MWM: 322-4, 347.

<sup>13</sup> Es decir, una razón de la “asimetría” entre los escepticismos del mundo y de las otras mentes; cfr. TCR: 437-8, 439, 447, 448; cfr. también nuestro siguiente capítulo.

<sup>14</sup> Argumento que Cavell llama del “mejor caso”; cfr. TCR: 353, 432 ss.

<sup>15</sup> TCR: 430-1.

<sup>16</sup> TCR: 448; MWM: 240-242, 258-260 (aunque estos últimos pasajes se refieren a ese “descubrimiento” en el caso particular del escepticismo de las “otras mentes”).

### 2.1.2. “Lo ordinario”: la individualidad, el mundo y lo humano

El escepticismo se discute y diagnostica en relación con una idea general sobre la relación que vincula la reflexión filosófica y la creación artística con el ámbito que Cavell denomina “lo ordinario” (*the ordinary*). Cavell delinea esta noción central de su filosofía, partiendo una vez más del segundo Wittgenstein, e inspirándose en la obra de ciertos autores de la tradición de pensamiento situada entre el existencialismo y el romanticismo (del cual Cavell hace una fuerte reivindicación<sup>17</sup>): tanto autores propiamente existencialistas o vitalistas (en particular Kierkegaard), como autores de una tradición anglosajona, sobre todo norteamericana, a veces llamada “trascendentalista”, de poetas-filósofos que podríamos llamar “místicos” (en parte William Blake, así como Ralph Waldo Emerson, y sobre todo el Thoreau de *Walden*), y en menor medida, en el primer romanticismo alemán.

Lo ordinario es lo opuesto al distanciamiento reflexivo y a la pretensión epistémica de aseguramiento; se escapa a todo esfuerzo cognitivo, pues no es algo propiamente asequible a él, sino sólo a una aproximación vivencial: no es un objeto de conocimiento, sino que es algo vivido. Se nos escapa cada vez que intentamos conocerlo con certeza objetiva; y es aquello que el hombre moderno debe aprender a vivir si ha de estar a la altura de su tarea de vivir su propia condición de finitud. Por contraste con dicho ámbito de lo “ordinario”, que se presenta como un ámbito originario de autenticidad, un suelo firme del que el hombre y la civilización moderna han caído y perdido ya siempre (pero al que siempre vuelven, y en que de algún modo siempre permanecen, así que nunca se ha terminado de perder del todo), tanto la reflexión filosófica como la creación artística serían, al parecer, “lo extraordinario”, albergarían pretensiones extraordinarias, fuera de lo común, que además tendrán algo de trasgresión punible: resultarán anómalas, desmesuradas. Ese impulso anómalo coexistiría en ellas con una actitud ambivalente, de menosprecio pero también de añoranza, hacia lo ordinario, que arte y filosofía concebirían desde su propia perspectiva (agónica y cargada de autoconciencia) como aquello que es carente de ambiciones, que está libre de todo otro destino que el olvido de sí<sup>18</sup>.

En palabras de Fried, Cavell caracterizaría lo ordinario como el ámbito de lo “carente de eventos” (*uneventful*), el ámbito de nuestro mundo de vida día a día, carente de grandes acontecimientos decisivos o heroicos, carente de rupturas inauguradoras de nuevas épocas y modos de vida, pero carente también de sobresaltos, emociones violentas y sorpresas desagradables. Es como el suelo firme de hábitos y rutinas que hacen posible para nosotros nuestro modo de vida humano; aquello que solemos, en nuestra lengua, designar como lo “cotidiano”. Presupone también relaciones interindividuales, instituciones sociales, y una experiencia del mundo, incluido el mundo de la “realidad material”. Otras veces, en cambio, Fried ha descrito lo ordinario cavelliano-wittgensteiniano como el ámbito de las “condiciones de posibilidad” en virtud del cual las cosas son lo que son y se nos da aquello que se nos da del modo como se nos da (por ejemplo: lo que hace de un objeto dado el tipo de objeto de uso cotidiano que es: una puerta, un libro, una herramienta...; o también, lo que hace de otro objeto dado una obra de arte, pongamos por caso, una escultura o una pintura). Un ámbito que no está inmediatamente a nuestro alcance y que sólo se revelaría a una mirada fenomenológicamente penetrante sobre la realidad vivida. Esta mirada no tiene por qué ser “cognoscitiva” en un sentido epistemológico (el cual implica mediación y distancia reflexiva,

<sup>17</sup> Cfr. MWM: 228-229.

<sup>18</sup> TCR: 387.

aquella distancia en la que precisamente se “pierde” el mundo); pero aún así, está por ver que ambas caracterizaciones de lo “ordinario” que Fried propone sean compatibles. Sería propia de lo ordinario una modalidad temporal “extensiva”, o durativa, de tiempo más o menos homogéneo, cíclico, de repetición semi-inconsciente (que hemos de pensar más como ciclo orgánico que como reiteración mecánica) de aquellas tareas y quehaceres nimios que constituyen la consistencia del vivir cotidiano, tareas que asimismo son durativas, pues requieren una cierta extensión de tiempo para su realización.

El logro de lo ordinario sería, según Cavell, el logro de lo humano, y los pensadores y poetas-filósofos del Romanticismo habrían descubierto que, paradójicamente, es un logro excepcional<sup>19</sup>, justificándose por el valor instructivo de esa revelación la contradicción del carácter excéntrico del filósofo romántico con el ideal de humanidad que predica. Tras Kant, sostiene Cavell, lo que se habría vuelto problemático para el pensamiento sería no ya la existencia de Dios, sino la de lo humano<sup>20</sup>. El Romanticismo habría conservado la idea del hombre como criatura (como ser contingente), proponiendo dos soluciones: naturalista, el hombre como criatura de la naturaleza, y culturalista, el hombre como producto de sí mismo. Pero la primera no lograría dejar de hallar al hombre contrapuesto a la naturaleza, y la segunda no podría asumir la consecuencia de aceptar el estado actual de la humanidad como responsabilidad y como deseado por el hombre, y llevaría al odio de la creación y a la locura.

Lo ordinario sería una aspiración natural del individuo humano, entre cuyos aspectos constitutivos estaría el deseo de llevar una vida “normal”, armónica, en la reunión con una comunidad de congéneres. Se manifiesta en la propia pretensión del individuo a ver reconocida su singularidad, pues es justo porque anhela que ésta sea reconocida por la comunidad por lo que el individuo se afirma desconocido para ella: desea ese reconocimiento, y no una singularidad sin límites, que sería monstruosa y que Cavell vincula a diversos fenómenos culturales e intelectuales alarmantes, como la concepción secretista de la privacidad interior, la fantasía de inexpresividad del lenguaje y el peligro del agotamiento de las posibilidades expresivas de los medios artísticos modernos<sup>21</sup>. Sin embargo, este ámbito es ambiguo, no deja de estar afectado por el riesgo y la posibilidad de una degeneración y de la experiencia de su negatividad; y así se puede hablar de dos posibilidades de lo ordinario: hay un “ordinario bueno” (que es el mundo armónico de relaciones humanas y de integración feliz, aunque olvidada de sí, del individuo en su vivir cotidiano) y uno “malo”, allí donde lo cotidiano se experimenta como la repetición alienante de lo carente de sentido, y su temporalidad extensiva y durativa se vive como insoportablemente prolongada, interminable.

Cavell hace de la capacidad de vivir lo ordinario una cuestión psicoevolutiva: a la realización consecuente y madura de la aspiración a la comunidad le contrapone la niñez, la inmadurez y la adolescencia, quedando éstas vinculadas al narcisismo y el escepticismo y sus aspiraciones epistémicas desmedidas. El narcisismo<sup>22</sup> sería un componente del escepticismo, ligado a la inmadurez (niñez, adolescencia) como manifestación natural, y a la vida adulta como posibilidad psicopatológica. A esta posibilidad se opone la opción del individuo adulto en favor de la aspiración a lo ordinario (consecuente con su finitud humana reconocida), y de la existencia moral autónoma en comunidad. Tomar esta elección es la tarea de aceptar la finitud, la existencia de los otros; pero es en el fondo imposible hacerlo sin reservas, porque el

---

<sup>19</sup> TCR: 463.

<sup>20</sup> TCR: 465-456.

<sup>21</sup> TCR: 463, 472. Sobre los fenómenos citados, cfr. nuestro siguiente capítulo 2.2., así como nuestros caps. sobre la teoría cavelliana de la modernidad artística (2.5) y sobre la teoría del medio artístico (2.4.).

<sup>22</sup> TCR: 463-464.

limitado rango de opciones que esa vida deja disponibles no podría verdaderamente ser querido por nadie. Cavell hace referencia (vagamente) a las condiciones de existencia individual en el mundo moderno como indicando que ellas son la razón de esta imposibilidad: serían una existencia individual empobrecida, compensada por el creciente refinamiento de su individualismo, y culminada por la incertidumbre respecto a la privacidad, a la relevancia verdadera de nuestra individualidad, y a la existencia de los otros (la “pérdida del mundo” de que habla Fried). El romanticismo habría descubierto esa dificultad de la tarea de asumir la finitud, por ello habría deseado ardientemente la revolución y finalmente habría enloquecido; ser adulto, en cambio, sería volverse lúcidamente maduro con respecto a los propios sueños.

Según Cavell, se abre como posibilidad de la sociedad en un futuro cercano la de la muerte de la moderna sociedad humanista que había quedado teorizada por Hegel en su *Filosofía del Derecho*. Esta futura sociedad no-humanista sería un estado de ceguera generalizada hacia las almas, donde no habría la capacidad de ver al otro como ser humano, ni de reconocer en obras y acciones la manifestación objetivada de la individualidad y de su acción responsable o la posibilidad de satisfacción de las aspiraciones de aquélla. La idea de tal sociedad sería la “fantasía de la desaparición de lo humano”<sup>23</sup> y de la cancelación de la diferencia entre lo mental y lo objetual, diferencia que sería ontológicamente crucial (y que también anularía la posibilidad de una situación inversa de proyección empática general, ilimitada, en la cual todo objeto es contemplado como subjetividad). La posibilidad de la realización de este mundo no-humano muestra el vínculo de la cuestión de lo mental y de los otros (que lejos de ser un mero asunto epistemológico constituiría el problema de la mismísima condición humana<sup>24</sup>) con el hecho de la historicidad: con la historia humana y con la modernidad, que Cavell presenta como la época de una sociedad humanista que conlleva siempre el riesgo de su propia desaparición, y de cuya historia ofrece un relato que es una “destrucción” de la historia del escepticismo moderno muy similar a la “destrucción de la historia de la metafísica occidental” en Heidegger<sup>25</sup>. El cristianismo habría sido la identificación de lo humano con la propia negación de lo humano, en forma de una negación del cuerpo; Nietzsche sería el intento de oponerse a ello mediante una superación de lo humano en forma de afirmación extática del cuerpo, aunque Cavell, ante este modo de afirmarlo, se muestra finalmente desconfiado<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> TCR: 468.

<sup>24</sup> TCR: 493.

<sup>25</sup> TCR: 469-481.

<sup>26</sup> TCR: 493.



## 2.2. Antropología, ética, y filosofía de la mente: empatía, reconocimiento, teatralización

En el precedente capítulo hemos podido constatar que la problemática del escepticismo moderno en Cavell es doble. Por una parte, se trata del escepticismo sobre la existencia del mundo externo; pero por otra, se trata también del problema del escepticismo de las “otras mentes” y de la posibilidad de la comunicación interpersonal. Y según Cavell, ambos escepticismos tienen un estatuto sensiblemente diferente.

Tanto o más que el escepticismo sobre el mundo, el de las “otras mentes” es una preocupación central de la filosofía de Cavell, que lo toma como punto de arranque de todo un desarrollo ético-antropológico. Naturalmente, y como ocurría en el caso del escepticismo del mundo externo, esa problemática es demasiado compleja para que sea pertinente abordarla aquí en su integridad<sup>1</sup>. Pero sí hay varios aspectos que son de importancia, tanto en diversas facetas de la reflexión estética de Cavell, como en Michael Fried, para la teoría de la modernidad, la de los medios artísticos, el estatuto ontológico de la obra artística, y otros aspectos de este último autor; y es de notar cómo nociones que en Cavell aparecen motivadas por cuestiones de ética y antropología son canalizadas por Fried para la teoría del arte.

En razón de ello, y tras unas indicaciones de carácter general sobre el problema de las “otras mentes”, y sobre la antropología y la ética de Cavell, expondremos con algo más de detenimiento los conceptos de mayor relevancia para aspectos clave de la reflexión sobre asuntos de arte y de estética, tanto en Cavell como en Fried, y que son aquellos que giran en torno a la noción ético-epistemológica de “reconocimiento”, así como la de “empatía”<sup>2</sup>.

### 2.2.1. Corporeidad e individuación

Cavell reivindica la corporeidad, de cuya prolongada negación práctica en la cultura occidental los argumentos escépticos cartesianos sólo serían la conclusión teórica final. Parte como hecho antropológico crucial de lo que llamaremos el principio de separación de los individuos humanos, que son seres separados; siendo el principio de su individuación la condición corpórea. La condición encarnada en cuerpos numéricamente diversos y espacialmente discontinuos es lo que determina nuestra individualidad y la separación de nuestras mentes. La corporeidad es un hecho irrebable, y constituye para cada individuo, dice Cavell, “todo cuanto él jamás llegará a ser en esta tierra”: no hay una parte separable de él (“alma”) que sea más genuinamente constitutiva de su individualidad. La mente no es algo que se encuentre “dentro” del cuerpo, pues ambos son idénticos<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Sobre los argumentos de Cavell en torno al escepticismo de las “otras mentes” y su rechazo de la refutación del mismo desde posiciones analíticas “ortodoxas”, se ofrece un resumen en las primeras secciones de “Knowing and acknowledging”, MWM: 238-258.

<sup>2</sup> Como en el caso de la cuestión de lo ordinario y el escepticismo del mundo, la fuente principal aquí es *The claim of reason*, pero también hay indicaciones importantes sobre la noción de reconocimiento en “Knowing and acknowledging”, y sobre ésta misma y el tema de la teatralidad en “The avoidance of love”, textos ambos tempranos, contemporáneos a la crítica artística de Fried y recogidos en *Must we mean what we say?*.

<sup>3</sup> TCR: 369, 383, 393, 400; cfr. MWM: 278, 286, sobre la individuación corpórea, el descubrimiento humanista de la individualidad en el Renacimiento y el origen del sentimiento de “vergüenza”.

La “individualidad de las almas”, sostiene Cavell, no radica en que exista una peculiaridad irreductible de sus contenidos de conciencia (en el hecho de que cada individuo, o tal vez algún genio privilegiado, experimente “vivencias” que por su naturaleza extraordinaria ningún otro sería capaz de experimentar igualmente), sino en que, sea lo que sea que se experimenta (el contenido de la vivencia interior), siempre se añade a ello el hecho de que, quien lo experimenta, lo hace desde su propia perspectiva existencial, como el individuo concreto que él es, y no otro. Y ello se debe a la separación individual que es constitutiva de la condición corpórea, con sus consiguientes condiciones terrenas de existencia<sup>4</sup>.

Pese a todo, la posición de Cavell respecto a la relación mente-cuerpo es a veces algo ambigua: ciertamente no es materialista, no parece muy convencido de teorías causales, y parece más atraído por el paralelismo psicofísico. Pero su posición recuerda en algunos aspectos nada menos que al enfoque platónico, al afirmar una especie de transparencia de principio del cuerpo al alma, una situación de total control expresivo de aquél por ésta, donde toda interferencia y obstáculo a la comunicación expresiva procede de otra parte distinta de la propia interrelación entre cuerpo y mente: el cuerpo es una posesión del alma que lo habita, es algo “del alma”, y está condenado a expresarla<sup>5</sup>.

### **2.2.2. “Alma” y vida interior**

Cavell parte de una interpretación de la posición del Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas* sobre la interioridad (lo “privado”) que es opuesta a la predominante: Wittgenstein no negaría la existencia de la interioridad, no sería un “conductista”, sino que simplemente criticaría modos erróneos de concebir dicha “interioridad”, “subjetividad” o “alma”. El error consiste en confundir la “privacidad” del alma con un “secreto” (que Cavell sobreentiende sería lo absolutamente no comunicable, impenetrable al otro), pues no necesariamente la privacidad es secreta. La noción de privacidad como “secreto” es una distorsión, de poco interés metafísico y de significado político difuso, cuyos orígenes Cavell localiza en la inmadurez de la adolescencia, y que asocia a asuntos indeseables como el narcisismo, la pérdida de anclaje de la subjetividad moderna en el mundo material, y el agotamiento expresivo de los recursos artísticos modernos<sup>6</sup>. Wittgenstein, según Cavell, no sostendría que no haya privacidad (interioridad subjetiva), sino sólo que ninguna es absolutamente incommunicable, es decir, “secreta”.

Análogamente, Cavell invierte el planteamiento del problema de las otras mentes con respecto a las exposiciones críticas usuales del escepticismo. Éstas intentan criticar el escepticismo presentándolo desde la perspectiva egótica, como problema del conocimiento de los otros por mí. Cavell dice que concebirla desde esta perspectiva egótica es perjudicial, porque así se pierde un segundo aspecto del problema: el de cómo los otros me pueden conocer; el problema en juego es en realidad el de la alteridad. La cuestión es cómo los otros, si fueran mentes, seres animados con vida interior (en cuyo caso serían seres “mentales” como yo), me podrían conocer a mí como ser “mental”, desde su propia perspectiva, y como podría yo conocerlos y darme a conocer a ellos, dada la diferencia de puntos de vista, la distancia

<sup>4</sup> TCR: 369; MWM: 253, 259-260.

<sup>5</sup> TCR: 356-358.

<sup>6</sup> Cfr. TCR: 330, 463, 472-473.

entre yo y el otro que es constitutiva de lo humano: cómo saber qué sienten los otros y reaccionar adecuadamente ante ello. Es, pues, una cuestión de comunicación interpersonal<sup>7</sup>.

La asimetría de este problema escéptico frente al de la realidad del mundo “material” de los sentidos<sup>8</sup> se debe a que carácter del conocimiento de los objetos mundanos, y el referente de su duda escéptica, es el de una experiencia sensorial, visual, que es directa, sin interpretación: se muestran como objetos materiales, y es de la realidad de lo que hay detrás de ese su mostrarse de lo que se duda; pero no se duda del hecho de que se den como objetos sensibles. Esto no es así en el caso de los “otros” como personas animadas: el único dato indudable con el que se cuenta es con su apariencia en actos de percepción sensible ordinaria, como cuerpos físicos con conducta; y como tales, no se nos dan inmediatamente como entidades personales con valor humano y conducta ética. El “acto de percepción” en el que se nos dan, no es propiamente tal: es un acto de naturaleza distinta, un acto adicional y superpuesto al acto básico de la percepción sensorial (y que Cavell caracterizará como interpretativo y de proyección empática).

Dicho acto puede dejarse de producir en cualquier momento, mientras que el acto de percepción de objetos sensibles no cesa en tanto estén sanos y activos los órganos sensoriales; y la interrupción de aquél no afectará a la prosecución de éste. Aquel acto afecta a casos particulares, a objetos singulares, que son los investidos de condición personal. Así, mientras que en el escepticismo del mundo material la duda escéptica sobre la fiabilidad de la percepción sensorial de un solo objeto sensible arroja una sombra de duda sobre la existencia material real de la totalidad del campo de objetos perceptivos, en el de las otras mentes la duda causada por el fallo en el acto por el que se identifican las personas afecta a casos concretos sólo, y no necesariamente a la totalidad del mundo anímico e interpersonal. En el primer caso, cada sujeto puede pensar que está en la mejor posición cognitiva posible para conocer los objetos en cuestión, y que por ello, tiene toda la razón en dudar; en el segundo, nunca se puede saber con certeza si no habrá otro punto de vista que vea las cosas mejor. Aquél escepticismo suspende toda posibilidad de vida “ordinaria”; éste es compatible con ella (y de hecho se experimenta en muchas situaciones de ella).

Cavell expresa esta asimetría como una diferente relación de ambos escepticismos con el ámbito del mundo de vida ordinario: mientras el escepticismo del mundo es una idea de filósofos escépticos, invivible (y que sólo en la modernidad tardía, por razones históricas, ha terminado permeando la estructura de la vida), en la cotidianidad el escepticismo de las otras mentes es algo que vive cada cual, en todo momento:

Dije que no hay alternativa general, cotidiana, al escepticismo respecto a las otras mentes. Ahora diré; vivo mi escepticismo. [TCR: 437]

Decir que no puedo “vivir” el escepticismo respecto a los objetos materiales es decir que hay una alternativa a su conclusión que, como ser humano, estoy abocado a adoptar. De acuerdo con ello, decir que vivo (puedo vivir) el escepticismo respecto de los otros es decir que ahí no hay tal alternativa. [TCR: 448].

La duda escéptica de la humanidad de los otros es el modo mismo en que habitamos nuestra condición humana, no es producto del distanciamiento reflexivo; no cabe cerrar los ojos totalmente a la posibilidad de la duda escéptica sobre la humanidad o la sinceridad respecto a casos particulares, y siempre uno mismo puede ser objeto de esa duda escéptica para otros.

<sup>7</sup> TCR: 442-443; MWM 245, 247-248.

<sup>8</sup> Cfr. TCR: 421-425, 432-433, 437-439, 447-48.



### 2.2.3. Proyección empática

En conexión con el “argumento analógico” de la existencia de las otras mentes se introduce la noción de proyección empática<sup>9</sup>. En principio, Cavell sólo la propone como una hipótesis explicativa provisional del modo o tipo de acto de percepción por el que reconocemos a los otros como seres animados encarnados. El “argumento analógico” es el siguiente: Habría una estructura común de la corporeidad humana que es el marco de toda experiencia de su similitud entre individuos y de las diferencias fisionómicas individuales; la experiencia de similitud es la base del argumento analógico que lleva a afirmar el carácter sensible y animado de los otros a partir del parecido de sus cuerpos con el mío (el cuerpo de los otros es como el mío, el mío es sensible, luego lo es también el de los otros)<sup>10</sup>. Ver la conducta y la palabra como actos humanos es verlos como expresión de la vida interna de la persona (del alma que habita el cuerpo que los ejecuta), responder a ellos como tales es responder a ellos como expresiones de dicha interioridad, y es responder al acto de realizarlos como acto de autoexpresión de la persona que los realiza<sup>11</sup>: respuestas tanto al significado de sus palabras como al hecho de que las dice con intencionalidad, y de que quien las dice es justamente él, y no otro cualquiera. Ello exige un acto interpretativo de la imaginación que ve las palabras como expresión del alma.

Cavell propone que algo así como un acto de proyección empática sería lo que permite el paso interpretativo desde la percepción de objetos sensibles (cuerpos, conductas) a la “percepción” de personas animadas y encarnadas; paso con respecto al cual la distinción “ver/conocer” es relevante<sup>12</sup>. Se trata de un acto selectivo (no se opera sobre cualquier objeto material, en principio), que no puede ser “refutado” concluyentemente por el escepticismo. Para los objetos externos hay una alternativa entre percibirlos realmente y meramente soñarlos, para las otras mentes no hay alternativa: es un mismo acto, la proyección empática, aquél en el que un objeto se puede percibir acertada o erróneamente como animado; ese acto se está siempre ya realizando constantemente, y el mundo no mostraría cambios, en cuanto a los objetos presentes en él y su número, si ese acto dejara de producirse; seguirían siendo los mismos objetos los que aparecen formando parte del mundo, pero ya no aparecerían animados.

El acto selectivo de proyección empática establece una cesura (*seam*) en la experiencia del mundo, entre los objetos que se experimentan como seres animados por medio de dicho acto, y todos los demás; cesura que para Cavell es la diferencia constitutiva del mundo de lo humano frente al resto del mundo, en cuanto que los objetos seleccionados por ese acto reclaman un trato diferenciado respecto a los meros objetos materiales. Dicha diferencia y dicho mundo serían cancelados tanto si dejase de realizarse el acto de proyección empática (nivelación de todo al estatuto de objeto material, sensorial) como si su realización dejara de ser selectiva y se generalizara (nivelación de todo ente al estatuto de ser animado)<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Cfr. TCR: 421-425, 440-442.

<sup>10</sup> TCR: 393-395.

<sup>11</sup> TCR: 335.

<sup>12</sup> TCR: 445.

<sup>13</sup> TCR: 425, 468. Con esta segunda posibilidad (que, sin embargo, Cavell no acepta; cfr. TCR: 424) juega Michael Fried en su idea de una “total saturación empática del mundo” en *Menzel's Realism* (aunque quizá ésta se refiera sólo al mundo de los artefactos de la acción humana como huellas de la agencia subjetiva de esa acción). Pero está presente, más allá de dicho libro, en todo su discurso sobre el “antropomorfismo”, ya desde

### 2.2.4. Expresión emotiva y comunicación interpersonal

La condición corpórea, al determinar la separación interindividual, es lo que produce la dificultad en el conocimiento de las otras mentes, ya que conlleva restricciones a la comunicación y la posibilidad de obstáculos a ella. No porque se trate de “interferencias” en la comunicación de dos “sustancias” separadas, “cuerpo” y “alma” (concepción cartesiana que Cavell rechaza); sino porque hace imposible una comunicación “directa”, sobrenatural, telepática, del pensamiento y emociones de un individuo a otro; pero también es lo que permite remontar esa dificultad, pues hace posible toda comunicación. Esto es así porque el cuerpo es “expresivo”, guarda una relación de expresión con el alma que lo habita; y el cuerpo es el único medio de expresión de que el alma dispone: es la condición limitadora de posibilidad de la comunicación interpersonal. Mundo emotivo y afectivo interno y expresión corporal, conductual, son aspectos solidarios: ni separados, ni opuestos.

A las otras mentes se las conoce por inferencia solamente; por medio de conductas que son expresivas de emociones y que requieren una respuesta. El conocimiento de los sentimientos e intenciones del otro requiere la expresión de esos sentimientos e intenciones por parte de aquél, en términos de lenguaje o de conducta, y ello implica la posibilidad de que esa expresión sea falseada, ocultada o simulada; de hecho, esto último es lo que más a menudo ocurre. No hay otro modo de conocer las otras mentes y su vida interior; un conocimiento directo (sentir uno mismo las emociones del otro como propias) carecería de la distancia constitutiva de la individualidad humana, pero es que esa distancia es constitutiva también de este tipo de conocimiento<sup>14</sup>.

Cavell apoya esta idea con diversos argumentos propios, así como alusiones e ideas tomadas de las *Investigaciones* de Wittgenstein, en que no entraremos<sup>15</sup>. El cuerpo, concluye Cavell, es el “campo de expresión” del alma, y por tanto, es una representación (*picture*, en el sentido de Wittgenstein) de ésta<sup>16</sup>. Por ser expresivo del alma interior es por lo que el cuerpo se reconoce como vivo, animado; y eso es un hecho conocido, aunque lo ponga en duda la filosofía (es decir, la filosofía “tradicional”, escéptica). La actitud de relación con el cuerpo de otro que uno reconoce expresivamente como vivo y animado es la misma actitud de relación con un alma<sup>17</sup>. El comportamiento tiene relación expresiva respecto de la mente; pero ese carácter expresivo no es algo que se “conozca”, sino que es un modo interpretativo de habérselas con o tratar el comportamiento. No cabe “certeza” respecto a él<sup>18</sup>.

Por sí misma, afirma Cavell, el alma es visible, sincrónicamente transparente, absolutamente presente; pero puede resultar oculta en parte para nosotros<sup>19</sup>, del modo como

---

*Courbet's Realism*; y es el trasfondo de su concepción “no objetiva” del estatuto de la obra artística como “objeto de convicción”, cargado de sentido, expresión intencional autorial y valor, así como del discurso sobre el registro de la corporeidad del acto creativo en la obra artística y en la noción de “gesto expresivo abstracto” como contenido expresivo de la escultura de Anthony Caro.

<sup>14</sup> MWM: 253-254, 257.

<sup>15</sup> Cfr. TCR: 332-337, 340-343, por señalar sólo algunos de los pasajes más relevantes de una argumentación que se extiende no sólo a lo largo de la parte IV de *The claim of reason*, sino por todo el libro.

<sup>16</sup> TCR: 356.

<sup>17</sup> TCR: 340-341, 356, 369

<sup>18</sup> MWM: 252, 268.

<sup>19</sup> Por supuesto, Cavell cita (sin mencionarla) la distinción aristotélica entre lo que es cognoscible de suyo y lo que de hecho es conocido para nosotros.

una entidad con estas características puede serlo<sup>20</sup>; tesis que Cavell argumenta empleando la metáfora del cuerpo como representación (*picture*), y las nociones de “aspecto” y “cambio entre aspectos” empleadas por Wittgenstein en su análisis de las figuras gestálticas<sup>21</sup>. La opacidad de la mente consiste en que nos muestra un aspecto, pero tras éste (o mejor: junto a éste) hay otro que se nos escapa; vemos un aspecto justo porque no prestamos atención al otro: sería una cuestión de atención, como en el análisis del fenómeno perceptual del cambio de aspecto de las figuras gestálticas. Luego, no hay un “tercer término” (corporalidad, conducta, lenguaje) que pueda interponerse y hacer de obstáculo entre la mente y su autoexpresión: es la mente la que se oculta a sí misma, no es el cuerpo el que la oculta. Tampoco hay ningún aspecto o profundidad “secreta” de la mente que constituya un límite irrebasable del conocimiento de la vida interior, propia o ajena.

Es erróneo pensar que la corporeidad pueda ser un obstáculo o causa de la represión de vida interior anímica: más bien, es la propia expresión conductual la que puede ser reprimida del mismo modo, por las mismas razones y en las mismas circunstancias en que la propia emoción anímica se reprime o bloquea. La condición necesaria de la expresión por vía conductual no es una causa de represión de la emoción; la relación recíproca entre ambos aspectos es más compleja. En cambio, sí puede suceder que el propio sujeto sea el que reprime su expresión corporal, pero por lo mismo que reprime su emotividad, y falseando ambas en igual medida<sup>22</sup>. Ese error de ver la corporeidad como obstáculo se refleja en la concepción del cuerpo como “velo”, que expresaría el alma sólo en parte y al mismo tiempo que la oculta, y en la concepción del alma como reverso interior y oculto del cuerpo<sup>23</sup>. Cavell da primado a la capacidad expresiva del cuerpo sobre la capacidad de ocultación, y sobre su opacidad e inercia materiales: aquélla es más originaria que éstas, el cuerpo oculta el alma justo porque originariamente es aquello que puede revelarla<sup>24</sup>. Son sólo los argumentos escépticos contra la existencia de las otras mentes a partir de la posibilidad de la simulación y el equívoco, los que, convertidos en hábitos de pensamiento, nos llevan a dudar de nuestra propia capacidad de comunicación con los otros, de hacer llegar a los otros nuestra vida emotiva<sup>25</sup>.

Dicho temor es el mismo que Cavell detecta tras la fantasía del “lenguaje privado”, un temor a la disyuntiva entre inexpresividad impenetrable y expresividad incontrollable: entre la incapacidad de expresar aquellos contenidos de nuestras vivencias afectivas que son importantes para nosotros de tal modo que no sean malentendidos por los otros, y la incapacidad de ocultar aquellos que no quisiéramos que otros conocieran, traicionándolos<sup>26</sup>. Estos temores están directamente relacionados con la aspiración irreal y frustrada a una comunicación “directa” e ilimitada, capaz de hacer a cada sujeto experimentar exactamente lo que experimenta el otro y desde la propia perspectiva de éste. El error escéptico es plantear el conocimiento del otro como un problema de alcanzar certeza, presuponiendo que el autoconocimiento de sí es una modalidad de autointuición del estado mental propio, que sería

---

<sup>20</sup> TCR: 369.

<sup>21</sup> Es en este aspecto en el que Cavell plantea la analogía entre el alma y la obra pictórica (concebida con ecos de la noción formalista de una presencia simultánea o instantánea de la totalidad), que es, a su vez, uno de los aspectos del concepto de *presentess* en Fried. Cfr. el apartado 2.7.5., más adelante en este capítulo.

<sup>22</sup> Cfr. MWM: 264.

<sup>23</sup> Este tema de la opacidad expresiva del cuerpo es uno de los temas de fondo en el debate de Fried con los teóricos del Mínimal sobre el antropomorfismo, reemergiendo años después en *Menzel's Realism* en la noción de “cuerpo abyecto” o “cuerpo-objeto”.

<sup>24</sup> TCR: 368-369.

<sup>25</sup> TCR: 382

<sup>26</sup> TCR: 351, 476-7.

capaz de sortear la mediación de la expresión de la emoción, autointuición que garantizaría la certeza para mi propio yo, pero que no podría lograrse para las mentes de otros. Cavell rechaza esas fantasías y temores, afirmando que la vida interior es aquello que por principio puede ser expresado, y conocido, pero no de este modo directo que franquea la perspectiva del otro (la cual perspectiva es constitutiva de lo que éste siente, pero yo nunca la podré ocupar, porque soy otro individuo, separado de él), sino de otro modo que exige de mí un esfuerzo por “ponerme en lugar del otro”.

Puesto que la expresión es posible, aunque no “infinita”, cada cual es responsable de cualquier obstáculo interpuesto en el hacerse entender por y entender a los otros, y esa responsabilidad implica reconocer la expresividad de nuestro cuerpo y conducta respecto de nuestra vida mental, e implica también reconocer que la condición corpórea es consustancial a la vida mental y no extrínseca a ella. Quien pone en duda la posibilidad de comunicarse satisfactoriamente, en realidad sólo padece una torpeza para “escenificar” (*to enact*) fielmente su propio carácter, o bien para dirigir la atención de los otros al aspecto del relevante mismo que le interesa y suscitar de ellos las respuestas y valoración deseadas, de resultar importante para los otros; de lo cual sólo él mismo es responsable<sup>27</sup>. Cualquier intento y modo de ocultar mi vida interna está siempre, en esa misma medida, expuesto a la posibilidad de traicionarse a sí mismo y revelarla; y cualquier estrategia de ocultación de ella es al mismo tiempo un modo más de su expresión, que siempre cabe que un experto “lector” sepa descifrar contra nuestra voluntad: “Cualquier cosa que yo tenga que ocultar en mí, puedo traicionarla exactamente por el modo como la oculto”<sup>28</sup>. Por ello la ocultación de los sentimientos es un “arte exigente”. El escepticismo de las otras mentes en realidad surgiría de un miedo a que sí sea posible el conocimiento de las otras mentes y el conocimiento de mi mente por otros, un miedo a la falta de control y a la situación vulnerable en que eso me dejaría frente a los otros<sup>29</sup>.

### 2.2.5. Reconocimiento, revelación, evitación

Es principalmente en el contexto del problema de las “otras mentes” donde Cavell introduce la noción de “reconocimiento” (aunque la emplea también en otros contextos). Denomina “reconocimiento” a la actitud en nuestra relación con los otros seres humanos en virtud de la cual gestionamos nuestros intercambios con ellos tratándolos como tales seres humanos, como nuestros semejantes (con todo lo que ello conlleva de supuestos sobre la expresividad de su fisonomía y gestualidad corporal, la intencionalidad de su conducta, su sujeción a responsabilidad moral y su condición de portadores de derechos, deberes y valores humanos: en suma, sobre su carácter personal), más bien que como objetos físicos como todos los otros que nos confrontan por vía sensible<sup>30</sup>. Cavell describe esa relación como un peculiar modo de aceptación:

... lo que el escepticismo sugiere es que, puesto que no podemos saber que el mundo exista, su *presentness* para nosotros no puede ser una función del conocimiento. El mundo ha de ser *aceptado*, al igual que la *presentness* de las otras mentes no ha de ser conocida sino reconocida. [MWM: 324]

Dicha relación sólo puede tener lugar sobre el presupuesto de un acto interpretativo, ya que lo que se manifiesta de la persona en todo momento es su aspecto físico, corporal: de modo

<sup>27</sup> TCR 369, 382-383.

<sup>28</sup> TCR: 459.

<sup>29</sup> TCR: 475-476.

<sup>30</sup> TCR 357, 372, 378-9, 420, 435, MWM 277-278, 284.

inmediato, se nos da como un objeto del mundo “físico” de los sentidos; pero no se nos da de modo tan inmediato el carácter personal, que esa manifestación sólo adquiere si es interpretada como “expresión de un alma” (en términos de Cavell). Es en virtud de un previo acto interpretativo (como el que considera Cavell para el conocimiento de los otros como personas, bajo la hipótesis de la noción de “proyección empática”) como constituimos en cuanto que personas ciertos objetos que se nos presentan sensorialmente, los investimos de carácter y valores personales, y es en virtud de un acto de “reconocimiento” como asumimos que hemos de relacionarnos con ellas como tales.

Puesto que, conforme a los argumentos de Cavell sobre la especificidad del escepticismo de las otras mentes, siempre pueden darse casos particulares en los cuales quede suspendida la perspectiva interpretativa (el acto de proyección empática) que nos permite reconocer en un cuerpo animado la expresión física del alma de la persona (el “otro”) que lo habita, dando lugar a otra que no ve más que “objetos” mundanos, en tales casos dejaríamos de reconocer esos objetos en aquello que les constituye ontológicamente y que hace justicia a su valor personal. En la experiencia de los otros como personas, la visión interpretativa que constituye el objeto percibido y lo identifica como “persona”, remite a una dimensión de historicidad: “Conocer a una persona es ser capaz de contar su historia”<sup>31</sup>, dice Cavell. El cuerpo humano, como expresión de un alma que lo habita, es un “texto”, cuya comprensión requiere “lectura”, requiere una interpretación contextualizada debidamente en su historicidad; historicidad que es aquí la historia de la vida personal del individuo en ese momento (junto con la cual van muchas otras cosas: su adscripción cultural, su red de relaciones sociales, etc.). Sin ello, el cuerpo no será más que un objeto material, un montón de carne inexpresivo, cuyos movimientos carecen de sentido alguno que les dé unidad de propósito y significado.

“Reconocimiento” es una modalidad epistémica (o “para-epistémica”) ajena a la del conocimiento propiamente dicho, y no sometida a sus requisitos ni capacidades. No cabe certeza respecto a él, y siempre cabe el falseamiento o impostura en la conducta interpretada, o el error en su interpretación. Aquello que se reconoce no es algo que pueda ser conocido; por ello dice Cavell que es como lo que en la religión se conoce como la “gracia”: es aquello que, superando la impotencia de nuestra finitud cognoscitiva, puede salvarnos<sup>32</sup>. El reconocimiento es algo que sólo puede darse en reciprocidad: reconocer al otro como persona implica ser reconocido como tal por el otro, y también permitir que el otro me reconozca<sup>33</sup>. El “conocimiento” del otro que se adquiere mediante el acto interpretativo, a su vez, ha de tener algún tipo de posibilidad de expresión por parte del sujeto que lo adquiere<sup>34</sup>, y que no puede ser de la misma forma que en el caso de la posesión de conocimiento propiamente dicho (el de aquello sobre lo cual cabe certeza). La expresión de conocimiento en sentido estricto consiste en mostrar evidencias u ofrecer demostraciones lógicas. Pero eso no es posible en el conocimiento del otro<sup>35</sup>: éste se basa en “evidencias imponderables” y no se puede explicar enunciativamente.

Al reconocimiento, por mi parte, sólo puedo corresponder con un acto sin restricciones de “revelación” de mí mismo a los otros como persona y como semejante suyo<sup>36</sup>; sólo me

---

<sup>31</sup> TCR 363.

<sup>32</sup> MWM: 325.

<sup>33</sup> Cfr. en “Avoidance of love”, MWM: 277-78, 279

<sup>34</sup> TCR: 357.

<sup>35</sup> TCR: 358.

<sup>36</sup> TCR: 434-5, MWM: 338, 256-57, 263.

cabe responder a aquel ser humano que es objeto de mi reconocimiento con otro acto expresivo por mi parte, con un acto de “simpatía” o respuesta a la expresión de su sentimiento: poniéndome al descubierto, aceptando la sujeción a pasividad y a la posibilidad de distorsión de mi vivencia interior por las interpretaciones de los otros, que ello implica<sup>37</sup>. La revelación consiste en hacer algo respecto de algo, de algo que de algún modo es sabido, mostrando que se lo reconoce:

Se podría decir: el reconocimiento va más allá del conocimiento. (Va más allá, no, por así decirlo, en el orden del conocimiento, sino en su requerimiento de que yo *haga* algo o revele algo sobre la base de tal conocimiento). [MWM 257]<sup>38</sup>

Es decir, que la exigencia del reconocimiento que plantea la experiencia de determinados objetos, en la medida en que son vistos de una cierta manera (por ejemplo, un cuerpo humano en acción como la sede de un alma dotada de intención; ciertas propiedades de un objeto como posibles portadores de valor y expresivas de una intencionalidad en una obra de arte) es la exigencia de que mostremos que nos hemos percatado de ellos del modo que les corresponde; y la demostración consiste en actuar, hacerse cargo, hacer algo con respecto a ello, poniéndonos en juego; lo que incluye una cierta conciencia y perspectiva histórica que hace que nuestra respuesta (por ejemplo, hacer algo con respecto a una u otra propiedad del medio en la configuración de una obra de arte) cuente como acto de reconocimiento. Esa exigencia de acción rebasa los tipos de conducta lingüística y corporal asociados al conocimiento y la verdad lógica.

Correlativamente a esta exigencia de acción, hay un componente necesario de pasividad en el revelarse a los otros como objeto de su reconocimiento, que implica siempre someterse a una cierta distorsión de las propias vivencias por la perspectiva de los otros, y por tanto implica la posibilidad de lo que Cavell llamará “teatralización”; al igual que hay una necesaria actividad en el conocerse a sí mismo, que, lejos de la pasividad de un acto contemplativo de “intuición”, conlleva un esfuerzo de autodistanciamiento para verse a sí como un otro y poder conocer de sí algo distinto de lo que de antemano uno ya sabía de sí mismo<sup>39</sup>. Así, Cavell declara constitutivo de lo humano un cierto grado de automatismo<sup>40</sup>, y pone en cuestión la distinción entre lo voluntario y lo involuntario: la acción hecha por voluntad no es verdaderamente activa, sino pasiva, porque consiste en poner una parte de nosotros a obedecer las órdenes de otra parte de nosotros mismos, pero ciegamente y sin contraorden posible. Hacer que esa acción parezca absolutamente voluntaria es justamente un efecto ilusorio de la voluntad. Cavell contrapone la obra producida por el acto de esforzada voluntad a la que es producto de la “gracia”: cada una lleva en su fisonomía la marca del esfuerzo o de su carencia.

Un problema que plantea esta noción de “reconocimiento” es que no está definido por una frontera lisa y llana el criterio de relevancia para que algo cuente como “reconocimiento”: no está claramente delimitado qué sea propiamente un acto que expresa “reconocimiento” y qué deje de serlo:

El concepto de reconocimiento (*acknowledgement*) queda puesto en evidencia igualmente por su fallo que por su éxito. No es la descripción de una respuesta dada sino una categoría en términos de la cual se evalúa una respuesta dada. [...] Un “fallo de reconocimiento” es la presencia de algo, una confusión,

<sup>37</sup> Cfr. TCR: 459; MWM: 332-333.

<sup>38</sup> Cfr. también MWM: 263.

<sup>39</sup> TCR: 459.

<sup>40</sup> Cfr. TCR: 438, 459, y nuestro apartado 2.4.2. sobre el automatismo en los medios artísticos.

una indiferencia, una callosidad, un agotamiento. [MWM 263-64]

Esta ambigüedad, con todas sus consecuencias, vale tanto para la obra de arte y las características del medio que interesan a Fried, como para la conducta humana, en el caso de Cavell.

El reconocimiento de los otros es un compromiso con la humanidad que difiere de todo deber, en índole y en grado. En grado, superaría el de todo deber: frente a toda noción moralista de deberes universales, que serían siempre susceptibles de saldarse, liquidarse, dispensarse (*dischargeable*), el reconocimiento del otro nunca lo es. Difiere también del deber por su índole, pues ver a los otros como personas no es un deber que está en vigor permanentemente, sino algo que algunas veces hacemos y de lo que nos hacemos cargo para vivirlo, pero otras no: “a veces sí los vemos así [como personas], y por tanto, la mayoría de las veces no”<sup>41</sup>. Contraemos ese compromiso por el hecho de que hay otros seres humanos, y somos conscientes de él en la medida en que podamos saber que los hay. Por tanto, estamos sometidos a ese deber como a algo que depende de una “conjetura” (*surmise*) del conocimiento de que hay otros seres humanos, y éste lo poseemos, a su vez, del hecho de que sentimos emociones (amor, odio) hacia ellos, lo cual constituye la misma razón de la limitación de nuestro conocimiento de ellos. Lo que ello muestra es que hay que reconocer que todos somos humanos; antes que la condición universal de la finitud del conocimiento, ello señala algo que concierne en cada caso a uno mismo: mi propia limitación constitutivamente humana, que se expresa, incluso, en la limitación de mi capacidad de reconocer a los otros<sup>42</sup>.

Una vez situada la relación y experiencia de los otros como personas fuera del ámbito del conocimiento propiamente dicho, y por efecto de la duda escéptica, la única alternativa posible al reconocimiento no es la ignorancia ni el desconocimiento, sino lo que Cavell llama “evitación” (*avoidance*): “la alternativa a ni reconocimiento del otro no es mi ignorancia de él, sino mi evitación de él, llámalo mi negación de él”<sup>43</sup>. Rehuir el reconocimiento de los otros es evitar reconocerles; y esa falta de reciprocidad que contraría el reconocimiento es la evitación. Pero la evitación, de algún modo, no deja de ser reconocimiento, bajo una modalidad defectiva; en nuestra incertidumbre, hacemos todo lo que podemos para evitar tener que revelarnos ante los otros.

### **2.2.6. Teatralidad, simulación y materialismo lingüístico**

Aparece la cuestión de la “teatralidad” en la reflexión de Cavell sobre los obstáculos de la comunicación interpersonal y el fracaso en el reconocimiento, así como también sobre el fenómeno de su distorsión intencionada y la deformación de la propia vida emotiva<sup>44</sup>. Todos estos fenómenos quedan ligados por Cavell a concepciones materialistas del lenguaje y del cuerpo, que Cavell interpreta como consecuencias perniciosas del escepticismo, y vinculados a la incapacidad de asumir la finitud, en este caso, de la condición carnal, la conducta y el lenguaje.

---

<sup>41</sup> TCR: 435.

<sup>42</sup> TCR: 434-435, 438.

<sup>43</sup> TCR: 389; cfr. MWM: 284 (es el tema de fondo de todo “Avoidance of love”). La “evitación” tiene relación con la cuestión de la “teatralidad” y la huida de la responsabilidad y la finitud que hay tras el escepticismo.

<sup>44</sup> Cfr. TCR: 459, 477, donde aparece el término “teatralidad”; cfr. también TCR: 371, 379, 449

La fantasía de la inexpresividad del lenguaje<sup>45</sup> la vincula Cavell a una posible actitud tras el argumento escéptico. Dudar de la distinción entre palabra y conducta significativa y asignificativa resolvería varios problemas metafísicos (y éticos) en un cierto sentido: descarga al sujeto de la responsabilidad de darse a conocer a los otros, afirma su capacidad de autoconocimiento de su propia vida interna con exclusión de los otros, como algo garantizado de antemano para él mismo, y evita el riesgo de que su conducta y palabra expresen su interioridad más allá del control consciente del propio sujeto<sup>46</sup>. Es una versión de la pretensión epistémica que da lugar a la actitud escéptica, particularizada al caso del autoconocimiento, y está estrechamente vinculada a la fantasía del cuerpo como “velo”.

El mismo hecho de que todo acceso a la vida interior de los otros, y toda expresión de la propia, sea necesariamente mediado por conducta y lenguaje, siempre “natural” (“expresivo”), pero nunca “directo” (telepático), abre la puerta a la posibilidad de que la expresión (la nuestra tanto como la de los otros) pueda ser tanto sincera como falseada. Los hábitos de agnosticismo epistémico hacia los otros y hacia la expresividad de cuerpo y lenguaje pueden desembocar en un escepticismo arraigado. Éste no podrá ser disipado por la atención a ninguna mera evidencia “visual” de lenguaje y conducta (en efecto, hace falta algo más que tales evidencias: una proyección e interpretación que los reconozca en su dimensión expresiva). Y verá el autodomínio sobre sí que es la autoconciencia como el falseamiento de la vida interior en aras de convenciones sociales impuestas; en la necesaria pasividad que implica la disposición a dejarse reconocer como persona por los otros, verá una distorsión del modo genuino de mi propia experiencia interna al franquear mis emociones a la perspectiva de los otros; es decir, verá tanto la actividad de la autoconciencia de sí como la pasividad de la disposición a dejarse reconocer por los otros como un falseamiento de las emociones y mundo interno, como una “teatralización” de éstas.

El escepticismo arraigado abraza la concepción errónea de la corporeidad como “velo”, de cuerpo, conducta y lenguaje como materialidades semánticamente opacas. Y la incapacidad de aceptar la responsabilidad sobre la comunicación con los otros a la vista de que las condiciones que lo hacen posible son finitas y limitadoras, puede llevar al individuo a una actitud permanente de reserva y desconfianza en la relación con los otros, con efectos finalmente distorsionantes y represivos sobre su propia vida interior. Ello da lugar a un deterioro del tejido de relaciones interpersonales, y finalmente, a la teatralización de la vida<sup>47</sup>, o del mundo real: una transposición de la contextura propia de la acción en el relato trágico (en el cual la incapacidad del espectador inmóvil para ver atentamente todo cuanto acontece y su inmovilidad, tal como imponen las convenciones de representación del medio teatral, le hacen cómplice, según sostiene Cavell, de la tragedia que contempla) a la acción moral de la vida real; una confusión respecto de la eficacia política de la acción y del alcance de la responsabilidad del individuo en las lacras de la realidad contemporánea: Así, estas lacras, sufrimiento, dolor y muerte, resultan tan inexplicables como en la tragedia; es decir, se sabe que son contingentes, que deberían evitarse, pero no se sabe cómo podrían haberse evitado, ni qué se podría (y debería) hacer para ello. Se pierde así la noción de la acción política y la sensibilidad hacia el dolor y el sufrimiento en el mundo.

<sup>45</sup> Es un aspecto importante de lo que en el primer Fried se denominará. “literalismo”, y más adelante se tematizará como “materialismo lingüístico”, como objeto de polémica.

<sup>46</sup> TCR: 351.

<sup>47</sup> MWM: 344-347. Las condiciones de la representación teatral serían la literalización de las condiciones de separación y ocultamiento de nuestra existencia en la vida moral real (Cfr. MWM: 333).



En estas relaciones deterioradas, yo no dejo totalmente de ser “reconocido” como un otro; pero lo soy *meramente como un otro*, como un ser de quien se ignora todo y cuya vida interior queda oculta para los otros. Mantengo una actitud de desconfiada reserva y ejerzo el exigente arte de ocultarme (con la distorsión consiguiente de mi propia vida interior), manteniendo a los otros como espectadores distantes de mi propia vida, que no participan en ella. Inversamente, mi reconocimiento de los otros es deficiente, y me mantengo también yo en la pasividad con respecto a sus vidas y sus sufrimientos. Me convierto en mero espectador de sus vidas (ni me revelo ni me comprometo), les convierto a ellos en actores, y convierto al mundo en un escenario en el que actúan sus tragedias, como un espectáculo<sup>48</sup>.

### 2.2.7. Contextura ética de la acción humana: “Presentness”

Sostiene Cavell que constituye uno de los “hechos de la vida” el que la contextura de la acción ética humana sea de contingencia y de primado del momento presente, del ahora<sup>49</sup>. Es además un contexto de radical finitud epistémica, ya que, aunque en sí el presente no contiene nada que quede absolutamente oculto e inaccesible a la mirada del agente, sí alberga múltiples aspectos, pero no todos los aspectos de lo que está ocurriendo en un instante determinado son verdaderamente relevantes para lo que ocurrirá después, y la capacidad de atención del agente, que debe discriminar entre los que son relevantes y los que no lo son, no puede abarcarlos todos.

Al efecto de caracterizar la experiencia que ofrece tal contexto, introduce Cavell<sup>50</sup> el término *continuous presentness*, que no es simplemente el “presente”. *Presentness* es una noción compleja (a la que ya hemos aludido en relación con la “pérdida del mundo”), que tampoco es exactamente la “presencia” (o al menos, no una presencia de cualquier tipo), y que abarca varios aspectos. Designa en principio una experiencia anticipativa, retrospectiva y direccional del pasado y el futuro desde la situación dada en el momento presente, que es en realidad el “hecho de la vida” del primado del presente en la acción ética que acontece dentro del tiempo histórico de la existencia humana. *Presentness*, pues, es en primer lugar el tiempo direccional (pero no determinista) y cargado de dinamismo de la acción humana, donde pasado y futuro se anudan en el presente (y que es también el tiempo del discurso musical tonal, y de la acción dramática teatral<sup>51</sup>). Pero también es la actitud del agente ético que es adecuada a esta experiencia. Es asimismo la relación de presencia de nuestro propio mundo vital a nosotros, y un rasgo del medio pictórico, y de otros medios artísticos.

Cavell denomina *continuous presentness* a la experiencia de esa contextura de la acción ética (una vivencia, pues, subjetiva); la cual determina actitud adecuada al hombre que asume la contextura modal y temporal propia de su acción en tal contexto<sup>52</sup>, que describe así:

<sup>48</sup> MWM: 306, 333. Convertirse en actor queda así vinculado a la idea de ser visto por otros con actitud de espectadores que no se revelan ni comprometen; la condición de “espectador” queda asociada a la censura moral de irresponsabilidad; pero también es diagnosticada como reacción a una experiencia de falta de veracidad o autenticidad en aquello que ve quien se convierte, por ello, en mero espectador.

<sup>49</sup> MWM: 321, 322, 334.

<sup>50</sup> En principio, lo introduce en referencia a la experiencia de direccionalidad de los eventos melódico-armónicos en la música tonal, que sería “imitación” de un “hecho de la vida”; cfr. MWM: 331.

<sup>51</sup> También otro aspecto de esta noción señala un rasgo característico del medio pictórico; cfr. TWV: 109, 111, y nuestro apartado 2.4.1, “*Presentness* y medios artísticos diversos”.

<sup>52</sup> Que resultará ser también la que Fried, y el propio Cavell, prescriben como la actitud del crítico de arte responsable y competente (también del espectador genuino, no espectacularizado ni teatralizado).

Dejar que el pasado se vaya y que el futuro se tome su tiempo, de modo que no permitamos que el pasado determine el sentido de lo que ocurre ahora (pues algo distinto pudiera haber surgido de él) y que no anticipemos lo que ha de venir a partir de lo que sucedió. [MWM: 322]

Esto no implica la negación de toda memoria y de toda actitud de anticipación; se trata más bien de no asumir predicciones deterministas sobre el presente deducidas a partir de acontecimientos anteriores, así como evitar formularlas respecto de lo que sucederá después sobre la base de lo que conocemos ahora; es decir, que implica actuar aceptando la contingencia y asumiendo toda responsabilidad sobre el error.

Se exige, pues, una actitud coherente con la experiencia de la contingencia y del primado del presente en el tiempo histórico de la acción ética, una actitud de máxima atención a cuanto ocurre a cada momento y en aquel lugar donde se está; es decir, a las condiciones dadas, concretas, bajo las que hay que actuar, considerando que en el más mínimo de los detalles, de entre la multiplicidad de los mismos que cada instante abarca y nos muestra, podría estar lo decisivo; y siendo conscientes de la limitación humana para captar todos esos matices (el riesgo de que justamente el detalle decisivo pueda pasar desapercibido), y de que es necesario arriesgarse e imposible exigir certeza, con la consiguiente posibilidad permanente de error. En esta situación, nada puede darse por sentado: las apuestas y envites de la acción han de ser renovados a cada momento (de aquí la idea de “continuidad”). Es esta una actitud heroica, que exige actuar lo mejor posible, haciendo frente a la incertidumbre y la posibilidad de fracaso, y mantenerse ecuánime respecto de las consecuencias, sin pretender descargarse de su responsabilidad con la excusa de que estaban ya predeterminadas.

La belleza estética del arte compartiría algo de la fragilidad de esa situación de la acción, de la transitoriedad del presente en el que se juega; el hecho de que la belleza se dé en esta obra concreta es, según Cavell,

...una declaración sobre la belleza: que no es más temporal de lo que lo es el mundo; que no hay seguridad física de su permanencia; que es momentánea sólo del modo como lo es el tiempo, como régimen de momentos, y que ningún momento ha de dictarnos su significado, si hemos de reclamar autonomía, hacernos libres. [TWV: 116]

y de hecho, Cavell atribuye al moderno arte abstracto que él admira una capacidad de invitarnos a restablecer nuestra relación dañada con el mundo, con nuestra finitud y con los otros; capacidad que las formas artísticas premodernas, figurativas y representativas, basadas en la proyección perspectiva del mundo, ya habrían perdido para nosotros, hombres de la época contemporánea. Este arte abstracto ofrecería una “revelación sin representación”:

...la distancia de la naturaleza ya no es representada por la perspectiva, que nos sitúa en relación con ella, sitúa la naturaleza ante o lejos de nosotros, y falsifica nuestro conocimiento de que estamos perdidos para la naturaleza, estamos ausentes de ella, no podemos afrontarla. Luego, sobre un terreno tan poco prometedor, un arte que revela sin representación podría darnos perspectiva. Por ejemplo, podría mostrarnos que un cuadro puede ser visto solo, desde el único lugar que uno ocupa cada vez en cualquier momento – un reconocimiento que no es directamente el de que uno debe ver las cosas por sí mismo, sino el de que uno debe tomarlas una a una cada vez. [TWV: 115]

Yendo más allá de la cobertura legitimadora que cualquier marco teórico formalista pudiera ofrecer, Cavell reclama para ese arte (cualquiera que sea la capacidad de persuasión de tal pretensión) una autenticidad fundada en su capacidad de reconducirnos a nuestra condición humana y nuestro vínculo vital con el mundo, de una manera no distorsionada<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> TWV: 113-114, 117-118.

El escepticismo y el fracaso de las pretensiones epistemológicas de conocer con certeza la realidad del mundo, según entiende Cavell, demuestran que el mundo no puede ser conocido, que sólo cabe su aceptación; demuestran que en el ámbito histórico de la acción humana no cabe predicción ni es adecuado el primado de la actitud cognitivo-predictiva, y que por tanto, hemos de ser ecuánimes al afrontar las consecuencias de nuestros actos<sup>54</sup>. Conforme a lo que el escepticismo revela del fracaso de la pretensión moderna de conocer y demostrar con certeza la realidad mundana y personal de lo humano, la actitud heroica de máxima atención a la contingencia del presente de la acción y de renuncia a la certidumbre y las verdades asentadas, implica contar con la modalidad cognitiva del reconocimiento, que es la exigida en el tiempo histórico de la acción humana; y que es la opuesta al primado del conocimiento en la exigencia predictiva y determinista impuesta por la mentalidad cientifista moderna. Esta última exigencia, en su fracaso, arrastra al sujeto a la pérdida de la capacidad de *presentness*, a la pérdida de su absorción en el mundo de la vida, y al escepticismo. Frente a ello, es justamente lo que no podemos propiamente conocer aquello que puede salvarnos; pero esto es algo que sólo nos cabe reconocer. Y como señala Cavell, eso mismo es aquello a lo que la religión llama “gracia”<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> MWM: 322, 324.

<sup>55</sup> MWM: 325.

## 2.3. Discursos sobre el arte: estética y crítica

En dos textos polémicos de 1965, “Music discomposed” y “A matter of meaning it” (también en algunos pasajes de “The avoidance of love”, de hacia 1966-67), Stanley Cavell expone una suerte de “teoría de la crítica de arte”, con la finalidad de precisar la relación de la crítica, por un lado, con la Estética, y por otro, con la propia práctica artística; dicha teoría resulta para nosotros de notable interés. Se trata de una concepción, diríamos, muy “de época”, pues en tono y contenido está muy ligada a cuestiones debatidas en la época de publicación de los citados ensayos de Cavell; cuestiones que no sólo son de carácter estético, ni mucho menos. La razón por la que este planteamiento de Cavell es de especial importancia para nuestro estudio radica en que, como esperamos quedará claro en la sección dedicada a Michael Fried, los paralelismos y resonancias de las ideas de Cavell sobre esta materia con las ideas de Fried (y no sólo las con las que este crítico e historiador sostuvo en su juventud), son muy señalados, y en algunas de estas ideas friedianas podemos encontrar una traslación a la metodología de la Historia del Arte de exigencias que Cavell plantea al filósofo que ejerce como esteta, por sólo adelantar un aspecto destacable. Examinaremos a continuación la propuesta de Cavell.

### 2.3.1. La estética filosófica como meta-crítica y la crítica de arte como contexto de sentido: el “doble canon” del esteta

En las dos secciones iniciales de “Music discomposed”<sup>1</sup>, Cavell defiende una concepción de la Estética que conlleva un cierto planteamiento de las relaciones entre esta disciplina filosófica y otros discursos que versan sobre el arte, notablemente la crítica y la historiografía del arte. Cavell parte de la pregunta sobre qué “cuenta como” dato relevante para la actividad del esteta:

No está claro cuales han de ser los datos del tema. La actividad de los epistemólogos, como quiera que puedan llegar a ser de paradójicas sus conclusiones, comienza y prosigue con ejemplos y procedimientos comunes a todos los hombres; y los filósofos morales de todos los gustos están conformes en apelar a la experiencia, los conceptos, y los conflictos compartidos por todos los hombres. Pero, ¿en qué, o quién, centra su atención el esteta? ¿En el artista? ¿En la obra que produce? ¿En lo que el artista dice de su obra? ¿En lo que los críticos dicen sobre ella? ¿En la audiencia que ésta adquiere?

[MWM: 181]

Esto lleva a Cavell a examinar la tesis de la analogía de las relaciones interdisciplinarias entre la Estética y estas otras disciplinas, y la existente entre la Filosofía de la Ciencia y la ciencia teórica. En principio Cavell acepta al menos la implicación que dicha analogía tiene para la Estética con respecto al primado del interés del esteta por arte de su época actual (y no el del pasado) como problema filosófico: “nadie, presupongo yo, podría afirmar tener competencia en el campo de la filosofía de la física que no estuviera interesado de modo inmediato en la física de su propio tiempo”<sup>2</sup>.

En cambio, Cavell rechaza la transposición al plano artístico de la distinción “contexto de justificación/contexto de descubrimiento”, procedente de la filosofía positivista de la

<sup>1</sup> MWM: 180-184.

<sup>2</sup> MWM: 183.

ciencia: Cavell considera inaceptable la “solución familiar” de “encomendar las observaciones del artista y las respuestas de la crítica y de su audiencia a la atención de psicólogos y sociólogos, confinando la atención de la filosofía estética al «objeto mismo»” (es decir, a la obra de arte)<sup>3</sup>. Critica así el “objetivismo” estético, que Cavell cree pariente cercano del positivismo científico<sup>4</sup>. Pero hay otra consecuencia de esto; a saber, el discurso crítico en torno a las obras de arte (y, según sugiere Cavell, también el discurso teórico de los propios artistas) ocupa un lugar como fuente de datos básicos para la Estética tan privilegiado como lo pueden tener las obras de arte mismas, o los procesos creativos de las diversas prácticas artísticas: al abordar el estudio filosófico del objeto de arte y de la práctica artística, la estética ha de contar con el estrato de la crítica artística que se interpone y forma parte del fenómeno, o “dato”<sup>5</sup>.

Por tanto, la razón por la que Cavell rechaza la tesis de la analogía de la relación de “disciplina filosófica-práctica técnica” como modelo para la relación entre la Estética y la actividad artística es la importancia que tiene, para él, el hecho de la existencia de otro discurso, el crítico, que media entre la práctica artística y la disciplina filosófica; la existencia de la crítica es, para Cavell, un “hecho” consustancial a la naturaleza de la actividad artística, que es la de una actividad dirigida a una audiencia, y que requiere la mediación de la crítica para hacer viable su acceso a aquélla<sup>6</sup>. En consecuencia, he aquí el método que Cavell propone para la estética, en sus propias palabras:

Un procedimiento alternativo, y creo que más consistente, sería aceptar que la pregunta del crítico [por qué la obra es del modo como es] es perfectamente apropiada – como, por así decirlo, dato filosófico – y buscar luego una explicación filosófica que pueda acomodar ese hecho. Por supuesto, no se puede tomar así la respuesta de exactamente *cualquier* crítico. Y esto sugiere un principio metodológico de la actividad de filosofar sobre el arte. Parece bastante obvio que al comenzar a hablar sobre las artes uno comienza con un canon aproximado de los objetos de los que se ha de hablar. Me parece igualmente necesario, al apelar a la crítica de arte en busca de datos filosóficos, que uno empieza con un canon aproximado de crítica que no es repudiado luego en la filosofía que ha de seguir. [MWM: 182]

Anticiparemos ahora solamente que la concepción cavelliana de la crítica de arte es valorativa, y que para Cavell el primado de la autoridad de la crítica respecto de la elaboración de discurso verbal legítimo sobre el arte es total; que el criterio de aptitud del filósofo para el ejercicio de la Estética es la competencia en el ejercicio crítico sobre obras de arte (si bien con esto Cavell no pretende exactamente decir que el esteta en funciones esté haciendo crítica de arte en su propio discurso estético, sino sólo que al mismo tiempo es alguien capaz de ejercer también el discurso crítico); que su dato de partida es la respuesta subjetiva del crítico al objeto artístico singular; y (de la máxima importancia para cuestiones que habremos de abordar en breve) que el objeto de la propia crítica es concebido de modo intencional: la obra de arte en cuanto que expresión de una intención o propósito del artista<sup>7</sup>.

Pero al mismo tiempo que reclama la importancia de la crítica como dato, Cavell afirma también una independencia metodológica de la teoría del arte elaborada desde la

<sup>3</sup> MWM: 181.

<sup>4</sup> Cavell parece identificar “objetivismo” y formalismo: “formal (in the sense suggested)”, dice, donde el “sentido sugerido” es el de la concentración en “la obra misma”, que él atribuye al *New Criticism*, ejemplo para Cavell del “objetivismo” que él pretende rechazar (MWM: 181). Junto con el objetivismo, Cavell rechaza cierta concepción de la intencionalidad artística, que considera errónea y ligada a aquél.

<sup>5</sup> MWM: 182, 184

<sup>6</sup> Cfr. MWM: xxvii, 180, 185, 208.

<sup>7</sup> Cfr. MWM: 180, 181-182, 185.

Estética con respecto de la crítica misma<sup>8</sup>, independencia en cuanto a método, objeto y datos de partida: el que la crítica sea “dato”, no implica que ella dé a la Estética la pauta del método que ésta ha de usar (así, Cavell acepta que el método de la crítica pueda ser “formal”, como todavía proponía por entonces Fried, sin que ello condicione al de la Estética); si bien los argumentos que ofrece Cavell (y que se reducen a unas observaciones sobre el ejemplo de Kant, a nuestro parecer tan poco convincentes como escasamente pertinentes para lo que pretende defender Cavell) no parecen muy concluyentes.

La disciplina de la Estética queda perfilada según esto como metadiscurso de la crítica, o “metacrítica” (término que Cavell no emplea), en dos sentidos. Primeramente, la perspectiva teórica no se realiza atendiendo ni directa ni exclusivamente a las obras mismas y su producción, sino teniendo en cuenta la mediación del discurso crítico sobre ellas, tomado como “dato”<sup>9</sup>; es por tanto un discurso que versa inmediatamente sobre otros discursos, y sólo indirectamente sobre “objetos” (mientras que para el crítico el dato es no la obra como objeto, quizás, pero sí al menos su propia respuesta subjetiva a ella). Segundo, la Estética es además una “crítica de la crítica”, con perspectiva judicativa sobre ésta: no le prescribe su método, pero sí establece un canon sobre la crítica que hace objeto de su propio discurso, discrimina entre la pertinente y la que no lo es, entre críticos competentes e irrelevantes; y, al igual que la crítica, emite dictámenes críticos y valorativos sobre las obras de arte (en esto, difiere totalmente de la neutralidad axiológica que Fried reclama para la Historia del Arte)<sup>10</sup>.

Ello impone a la Estética la necesidad de establecer un doble canon: uno, de las obras y artistas considerados pertinentes y otro de los críticos a cuyo discurso se considera pertinente atender como parte de los “datos” empleados en la investigación teórica<sup>11</sup>. Al igual que es responsabilidad individual del crítico establecer el canon de obras de arte que cree relevantes, y hacerlo basándose en una fidelidad a su “respuesta subjetiva” a la experiencia concreta de las obras, es responsabilidad del esteta establecer el canon de críticos cuyo discurso considera relevante como datos básicos de su ejercicio, y ha de hacerlo sobre la misma base con que cuenta el crítico en su tarea: la fidelidad a su propia respuesta subjetiva al discurso crítico. Pero también es responsabilidad del esteta el establecer, sobre esa misma base, el canon de obras que considere relevantes como datos (y establecer un objeto artístico como dato relevante es para Cavell lo mismo que establecer el estatuto de dicho objeto como obra de arte, reconocerla como algo que cuenta como tal): el esteta no depende para ello del crítico, ni ha de aceptar en bloque las decisiones y juicios de éste. El esteta se compromete también a atenerse a ese canon de crítica y de obras en su reflexión subsiguiente.

Atendiendo a esta situación, Cavell apunta el problema del individualismo del criterio y el canon: que no siempre el canon que parecería intuitivo reconocer dado un contexto cultural determinado (una situación histórica dada de la práctica artística que constituye la contemporaneidad en la cual ejerce el esteta, situación donde una serie de discursos críticos, y tal vez también historiográficos, están siempre ya haciendo sus propuestas interpretativas y juicios sobre las obras que son relevantes), responderá plenamente al requisito de relevancia para nosotros en cada una de las obras o artistas incluidos: “sucede a menudo que no encontramos que algunas obras que incluiríamos en un canon de obras de arte sean de importancia o relevancia para nosotros, y que no las hemos encontrado nunca tales”<sup>12</sup>; y de

---

<sup>8</sup> MWM: 181-182.

<sup>9</sup> MWM: 182, 184.

<sup>10</sup> MWM: 180-181.

<sup>11</sup> MWM: 182.

<sup>12</sup> MWM: 193.

que, por otro lado, sin la experiencia de su relevancia para nosotros esos objetos son irreconocibles como obras de arte aunque se incluyan en un canon, de modo que, como esa relevancia sólo tiene fuente en la experiencia individual, tanto el canon de obras como el de crítica sólo puede establecerlo para sí cada cual: las respuestas genuinas deben buscarse en individuos solamente, al igual que la elección de un canon de arte y de un canon de crítica en función de la afinidad del gusto, debe ser hecha sólo por individuos<sup>13</sup>.

### **2.3.2. Las normas de la crítica de arte**

De entre todos los discursos que tienen por objeto la actividad artística y sus productos, para Cavell es total el primado de la autoridad de la crítica respecto de la elaboración de discursos verbales y escritos legítimos sobre el arte: sólo quien es un crítico competente puede hablar en absoluto de arte; y esto incluye a quienes pretendan ejercer como estetas:

Solo alguien competente como crítico de arte es competente para hablar de arte en absoluto, al menos desde el punto de vista de la experiencia que entra en él o que ha de hallarse en él, de modo que un esteta incapaz de producir crítica simplemente es incapaz de reconocer y describir de modo relevante los objetos de su discurso. [MWM: 180-181]

Lo que es más, Cavell sostiene que, puesto que es de la naturaleza de la actividad artística el dirigirse a un público, a una audiencia, y precisamente a una audiencia que (en principio, y como tal) no es de artistas, le es consustancial el tolerar e incluso requerir una actividad y una figura como la del crítico, que es mediadora entre el arte y su audiencia; máxime en una época como la moderna, donde la capacidad del arte moderno para llegar a una audiencia y la existencia de esa misma audiencia están puestas en juego<sup>14</sup>.

Llevado por el afán polémico, pero también por la lógica de su caracterización de la actividad artística en relación con una audiencia, Cavell sugiere que en condiciones normales, quienes ejercen la crítica no deberían, en general, ser artistas, ni en particular deberían ser practicantes de aquella misma práctica artística que ellos critican<sup>15</sup>:

... difícilmente puede uno imaginar una revista seria en la que colaboraran poetas, novelistas o pintores importantes, dedicada a los problemas de hacer poemas y novelas y pinturas, ni que un artista tal pudiera encontrarla útil si de algún modo apareciera. Incluso podría ser considerada por ellos inaudito airear estos problemas en público, y en el mejor de los casos, distrae de la tarea de llevar adelante el verdadero trabajo. Las revistas están para dar entrevistas o publicar el trabajo de uno, y hacer que otros escriban sobre él. [MWM: 186]

---

<sup>13</sup> MWM: 193, 206.

<sup>14</sup> Cfr. MWM: xxvii, 208, 180, 208.

<sup>15</sup> Esto se debe al estatuto de producto intencional, y por tanto, de objeto “ya hablado” (*already spoken*), que Cavell da a la obra de arte: el artista dice en su obra todo lo que ha de decir, el resto queda para el crítico. Cavell parece a veces reconocer un fundamento legítimo (en la creciente reflexividad de la práctica artística, que tiene su raíz en la situación moderna del arte) para la figura del artista que ejerce como teórico; pero en definitiva, no termina de ver nada bueno en esa figura, que encuentra artificiosa, carente de raíces, o poco “natural”. Por supuesto, al pensar así, Cavell deja totalmente de lado, y silencia, el ejemplo insoslayable de las “revistas de vanguardia” de la época de la vanguardia histórica. Cfr. MWM: 186-88.

Y el que en el caso particular de algún arte no suceda así (Cavell piensa aquí en las intervenciones teóricas de compositores de las vanguardias musicales post-seriales de ese mismo momento; Fried pensará, dos años después, en “Art and objecthood”, en los artistas-teóricos del arte minimal, de la performance y de la instalación), sólo puede ser una anomalía de carácter sintomático, que señala la problemática de fraudulencia que afecta al arte moderno, problemática que caracterizaría la propia situación del arte modernista<sup>16</sup>.

Cavell sostiene una concepción valorativa de la crítica: su actividad consiste en emitir juicios de valor sobre un objeto artístico basados en la “respuesta subjetiva” individual del crítico al mismo, y donde el papel del método analítico (sea éste cual sea) es el de la argumentación justificadora de la respuesta (esto está de acuerdo con la concepción de la crítica que mantiene Fried en la sección inicial de “Three American painters”<sup>17</sup>). La medida en que la cual esta función cobra protagonismo para Cavell, refleja su concepción de la modernidad artística como “situación modernista”, o estado de crisis de todo valor tradicional y bajo constante amenaza de fraudulencia, y el juicio que el crítico debe pronunciar sobre la obra concierne a su legitimidad como tal obra artística y la relevancia de su aportación respecto de dicha situación, legitimidad y relevancia que dependerán del grado en que la obra haga compatible el aseguramiento del valor artístico tradicional con la crítica e innovación respecto de la tradición que constituye la actitud propiamente “moderna”<sup>18</sup>.

Cavell piensa que el crítico ha de partir, como dato básico, de su propia “respuesta subjetiva” e individual al objeto artístico: ella es su criterio último de valoración, que por tanto, es individual<sup>19</sup>. Todo análisis o intervención metodológica sobre éste (sea de signo formalista u otro) sólo podrá corresponder a un momento ulterior. Pero el sentido de su discurso sobre el constitutivo carácter “sensible” de la obra artística, es equívoco<sup>20</sup>. Cavell no se refiere tanto a que el arte sea un objeto de la percepción, un objeto de los sentidos, cognoscible por vía sensorial (*sensing*), como a que es sólo cognoscible en cada caso particular y mediante una respuesta emotiva de afección del sujeto (*feeling*), con las connotaciones emotivas correspondientes; por lo que no ha de confundirse este planteamiento de Cavell con planteamientos formalistas aparentemente similares, aunque sí guarda relación con él la noción de “eco afectivo” como fundamento del juicio de gusto en Kant (autor que, en efecto, es referencia clave para el formalismo); una idea que Cavell entiende en sus términos propios de “convicción” (noción de la que tendemos algo que decir más adelante), como único contenido real de toda experiencia del arte<sup>21</sup>.

El crítico, pues, no es un analista de estructuras sensibles de la percepción y de los recursos y procesos técnicos del arte, instanciadas en los casos concretos de las diversas obras: se dedica a juzgar éstas últimas, a valorarlas atendiendo a su respuesta subjetiva. Y en

<sup>16</sup> Cfr. MWM: 186-188, 196, 207. El blanco de esta censura de Cavell son las revistas que entonces eran portavoces de la vanguardia musical, como *Die Reihe* o *Perspectives on New Music*, y en las cuales escribían algunos de los compositores e intérpretes más destacados (Stockhausen, Ligeti, Boulez, Babbitt...), pero que eran al propio tiempo revistas académicas de lo que suele denominarse teoría musical “analítica” (de orientación mucho más analítico-formal que valorativa), disciplina que muchos de esos compositores también practicaban: Cavell parece tener reparos no sólo hacia dicha mezcla, sino también hacia ésta última disciplina de la teoría “analítica” como tal.

<sup>17</sup> Cfr. sobre todo los pasajes de TAP: 214-215, 219-220.

<sup>18</sup> Sobre la experiencia de fraudulencia, y otros aspectos de la modernidad artística, según Cavell, cfr. MWM: xxii-xxiii, nuestro capítulo “La teoría de la modernidad artística”.

<sup>19</sup> MWM: 206, 216

<sup>20</sup> MWM: 190-193, 218; sobre el justo lugar de lo sensible para Cavell, cfr. MWM: 228 n 6, un pasaje que aún habremos de volver a recordar, así como su idea de una “desestetización de la estética” en MWM: 178.

<sup>21</sup> La “sensibilidad” es además una determinación ontológica de la obra artística. Cfr. nuestro apartado 2.7.2.



su juicio sobre la obra artística, el crítico no se limita a evaluar su grado de calidad: se pronuncia sobre su legitimidad misma como objeto artístico, pues la “respuesta” del crítico a la obra de arte es su sentimiento de convicción (o no) sobre la relevancia de aquella como objeto artístico. Con este acto, pues, el crítico constituye absolutamente la obra, según su respuesta subjetiva a ella, como objeto artístico legítimo y relevante para su discurso<sup>22</sup>; estando la cuestión de la calidad y la de la artisticidad vinculadas en el ejercicio de la crítica, y de modo especialmente ostensible al tratarse del arte moderno; de modo que la denominación “arte” es ya una determinación cualitativa de un objeto por la crítica: sólo es arte aquello que convence por su calidad<sup>23</sup>.

Pese a su concepción aparentemente monolítica de la actividad valorativa de la crítica, Cavell distingue en ella varios aspectos<sup>24</sup>, aunque todos ellos de signo valorativo: valoración de la intención misma, que será la valoración de su autenticidad y seriedad; valoración de la ejecución, de la que los ejemplos que ofrece son términos también de connotaciones éticas (aprovechando el hecho de que la “ejecución” es el modo y el resultado de la realización de una acción, y de que la acción humana tiene un componente ético)<sup>25</sup>; comparación del caso dado con otra obra cuyas intenciones son distintas.

Hemos mencionado la “valoración de la intención”: en efecto, la crítica se preocuparía no tanto por el objeto mismo, como por las intenciones, propósito, objetivos del artista, y por la autenticidad y legitimidad de los mismos. La estética de Cavell es intencionalista, y según ella la obra artística como objeto de la crítica es un objeto intencional y un acto comunicativo (*utterance*)<sup>26</sup>. Aquello a lo que el crítico atiende en última instancia en la obra artística, y que ha de identificar en ella, no es ningún rasgo formal de ella, ni ninguna característica material o propiedad sensible determinada, o conjunto de ellas, sino “la idea”, “propósito” o “asunto” (*the point*) que hay en el trasfondo de la obra<sup>27</sup>, lo que el artista se traía entre manos y pretendía alcanzar al hacerla. Lo que se juzga no sólo es en qué medida esa intención está realizada en la obra, sino que se juzga ese mismo propósito, idea o intención en su legitimidad artística y relevancia para el momento histórico. En correspondencia con el estatuto que en Cavell tiene la obra de arte<sup>28</sup>, las intenciones y la autenticidad del artista constituyen la “finalidad” de la obra. Finalidad que, sin embargo, es tal en tanto que está expresada en el objeto artístico, en la obra misma, y no una mera entidad mental en la mente del artista, de modo que para desentrañarla no necesariamente se requiere (aunque tampoco se excluya de entrada) el recurso a declaraciones del propio artista<sup>29</sup>. Debido, según Cavell, a la especificidad que adquiere la intencionalidad en el acto creativo artístico, el resultado de la acción creadora y sus consecuencias quedan fijados para siempre en el objeto artístico y sus rasgos dados. Ahora bien, el carácter y el contenido de la intencionalidad del autor en la obra de arte es no se dan simplemente como datos (al modo como se da, en cambio, el interés de la crítica artística por ambos, o como se da la obra como objeto de los sentidos), sino que sólo se

<sup>22</sup> Cfr. MWM: 208, 216.

<sup>23</sup> En esto, Cavell va más allá de lo sostenido por Greenberg sobre la relación arte-calidad, por ejemplo, en “The identity of art” (CE 4: 117-120), pues allí nunca se llega a afirmar que una obra mala no sea una obra de arte.

<sup>24</sup> MWM: 235 n 8.

<sup>25</sup> Sobre el componente ético de la actividad artística en Cavell, cfr. nuestro apdo. 2.6.1.

<sup>26</sup> Este es el asunto de toda la sección III de “A matter of meaning it”, MWM: 225-237.

<sup>27</sup> MWM: 191, 225.

<sup>28</sup> Estatuto en el que la condición de artefacto de la obra, producto de acción intencional humana, y la (en Cavell) ineludible dimensión ética de responsabilidad que afecta a ésta, son centrales. Cfr. nuestros apdos. 2.7.2 y 2.7.3.

<sup>29</sup> MWM: 182.

tiene acceso a ellos en virtud de una actitud y una labor interpretativa sobre el dato de la obra como mero objeto sensible<sup>30</sup>.

El enfoque de la crítica, pues, ha de ser de tipo *interpretativo-comprensivo* (aunque Cavell no usa exactamente estos términos); y ello, en un doble sentido. Primero, porque ha de tomar el objeto artístico como evidencia material para una interpretación de las intenciones del artista y para un ulterior juicio sobre la legitimidad, autenticidad y relevancia de las mismas. La crítica ha de preguntarse el *por qué* de la obra (en un sentido similar al de causa final), e interpretar la evidencia objetiva de ésta, para extraer de ella el propósito artístico de su autor y evaluarlo. Para Cavell, es un “hecho simple y llano”<sup>31</sup> que la actitud crítica ante la obra será “explicativa” en este preciso sentido (de intenciones, motivos, fines), y que, por ser el fenómeno sobre el que busca la explicación un producto de acción humana, y no un fenómeno natural, la explicación buscada es *intencional* (de propósitos y motivos), y no causal. En segundo lugar, es interpretativa la crítica de arte en el sentido de que proyecta una visión del pasado artístico desde el punto de vista de la situación presente. Sería característico de la crítica de arte un interés centrado en la producción artística estrictamente contemporánea: “Los críticos, sobre los cuales el filósofo ha de apoyarse como dato, *están* típicamente interesados por el arte de su tiempo, y lo que encuentran relevante que decir del arte de cualquier período estará moldeado por ese interés”<sup>32</sup>. De modo que la crítica de una época artística determinada vería todo el arte desde la perspectiva de su propia época. Pero esto no es mistificación ni distorsión, sino que con ello alumbraría aspectos de las épocas precedentes del arte que sólo esa crítica, desde su perspectiva, es capaz de alumbrar<sup>33</sup>.

Como han quedado “fijadas” para siempre en la obra, las intenciones del artista en el acto creativo pueden ser siempre sometidas a escrutinio por examen interpretativo de la obra, y en principio casi todo lo que se encuentre en ella podrá serle imputado al autor, puede contar como parte de sus intenciones, si un intérprete de suficiente competencia argumenta su relevancia respecto de la elucidación interpretativa de las intenciones del autor en la obra, sin perjuicio de que no todas sean conscientemente advertidas por el propio autor (pues algunas podrán ser inadvertidas para éste). Pero todo aquello que se pueda mostrar como relevante, pasará a ser parte de las intenciones, y por tanto, de lo que el artista efectivamente ha hecho<sup>34</sup>, además de explicar su por qué. Cavell invoca la noción del artista como artesano con un “saber-cómo”: si algo está presente en una obra, será porque él supo cómo hacerlo, y quiso hacerlo así. Esto supone proclamar el primado de la figura del artista como genio visionario sobre la del rapsoda ignorante e inconsciente<sup>35</sup>, aunque también pone en tensión el discurso cavelliano (y el de Fried) sobre los “automatismos” en el medio y la actividad artística.

La imputación al artista, como intencional, de cualquier conclusión interpretativa inferida a partir de la evidencia de la obra, supondría que el intérprete tiene una cierta competencia estética para distinguir entre lo relevante y lo irrelevante, y podría involucrar un acto de señalársela al artista y pedirle que dé su opinión mediante la puesta a prueba de la interpretación sobre sí (sobre la propia respuesta subjetiva del artista a la interpretación de su propia obra que se le propone). Esto exige que el intérprete sea capaz de dar cuenta de la

<sup>30</sup> MWM: 230.

<sup>31</sup> Es decir, un “dato” filosófico, conforme al concepto de tal en la filosofía del lenguaje ordinario; cfr. MWM: 225, 227.

<sup>32</sup> MWM: 184.

<sup>33</sup> En la teoría de la modernidad artística de Fried, y por mediación de la interpretación de la dialéctica hegeliano-marxiana por Merleau-Ponty, encuentra su trasunto esta idea en la noción de “fecundidad”.

<sup>34</sup> MWM: 236.

<sup>35</sup> MWM: 234-235.

relevancia de los indicios y de la pertinencia de su interpretación basada en ellos<sup>36</sup>. Cavell reconoce la importancia del problema del cierre de la interpretación, que, recurriendo a Wittgenstein, compara con el problema de cómo terminar de filosofar, es decir, de cómo evitar caer en el escepticismo a causa de un exceso de filosofía (en este caso, de cómo evitar caer en el descrédito de toda interpretación a fuer de una indebida proliferación interpretativa)<sup>37</sup>. No cualquier tipo de intenciones es relevante desde la perspectiva de una hermenéutica artística, ni es pertinente una interpretación en términos de cualesquiera intenciones. Sólo se estará ofreciendo una interpretación relevante de una obra, en términos de intenciones legítimamente artísticas, si el intérprete logra hallar una explicación de los rasgos de la obra en términos de decisiones creativas que responden a un compromiso del autor con algún problema, y que asumen un riesgo al optar por alguna forma de solución: una explicación de la obra en términos de las razones y motivos del autor para hacerla del modo como la ha hecho; la cual a su vez remitirá a unos problemas heredados por su contexto histórico y tradición, que el artista aspira a resolver, y cuya propia propuesta de solución el artista pone a prueba respecto de su propia respuesta subjetiva, reaccionando en consecuencia en su ulterior actividad productiva. De tal modo que el acto creativo comporte unas decisiones voluntarias de las que el creador pueda ser considerado responsable, y la intención última de éste será hacerse partícipe, inscribirse en la tradición artística a la que responde.

En relación con estas últimas nociones, aún hay un aspecto relevante. Vimos ya<sup>38</sup> que una consecuencia de la analogía que Cavell sostiene entre la actividad científica, con su curso histórico (concebidos ambos kuhnianamente), y la actividad y evolución artísticas, es que el cambio entre estilos es un cambio de sentido y de interpretación de todo el pasado artístico (como en Kuhn los cambios de paradigma son cambios de interpretación del mundo); siendo aquello que es cada vez reinterpretado, en el caso del arte, la totalidad de la tradición artística precedente, lo que convierte a la tradición artística misma y a la propia historia del arte en “objetos” del conocimiento interpretativo del arte. Cavell combina aquí la noción de Kuhn de que cambio de paradigma científico es cambio de concepción del mundo, con su propia aplicación de la noción wittgensteiniana de “mundo” a la experiencia artística (la idea de que una nueva época, estilo u obra artísticos son un “nuevo mundo” que hay que aprender a vivir); junto con algo que podemos considerar un residuo en Cavell del internismo o autorreferencialidad formalista: la idea de que en el fondo el arte, en todo momento y época, sólo se tiene a sí mismo como objeto. El resultado, sin embargo, es en Cavell algo distinto que en el formalismo, pues el objeto reflexivo del arte no son necesariamente sus propios recursos y procesos técnicos concebidos como objetividad con consistencia propia (al menos, no lo es para Cavell fuera de la época del arte moderno, del que sería un rasgo privativo esta preconcepción<sup>39</sup>), sino más bien su propia historia, la historia de su práctica como tradición. De algún modo, el artista es historiador del arte, reinterpreta su historia y su pasado (y esto, al parecer, según Cavell, acontece en toda época del arte). Ello pasa a ser constitutivo de la intencionalidad artística que se expresa en la obra y que cualifica la actividad creativa de su autor para-moralmente (en punto a su autenticidad y “seriedad”, determinadas según el grado de su compromiso con dicha historia).

Consecuentemente con su concepción interpretativo-valorativa de la crítica, Cavell rechaza que el enfoque crítico haya de ser sólo analítico-descriptivo y dirigido a la cuestión de cómo funciona la obra: por sí solo, el criterio analítico-descriptivo de formas de organización

---

<sup>36</sup> MWM: 232-234

<sup>37</sup> MWM: 269.

<sup>38</sup> Cfr. el apartado 2.5.3

<sup>39</sup> MWM: 219-220

del material no satisface las pretensiones explicativas y valorativas de la crítica, ni estará a la altura de la naturaleza intencional y significativa del objeto artístico. Señalaremos que Cavell presenta su concepción de la crítica en polémica tanto contra el *New Criticism* (a título de moda intelectual, difundida en el entorno académico, sostiene Cavell, sólo gracias a la facilidad de su transmisión pedagógica), cuyo programa en parte era de signo analítico y “formalista” (aunque no lo era totalmente, ni era unívoca la relación del *New Criticism* con el formalismo), y cuyas limitaciones Cavell censura por haber sido responsables de la marginación de la poesía romántica en los estudios literarios<sup>40</sup>, como contra las poéticas “estructuralistas” de la vanguardia musical serialista y postserialista de ese momento. Es decir, la presenta con particular atención a las artes literaria y musical, donde tiempo y sucesión son aspectos clave, y con los cuales Cavell detecta en los conceptos analíticos formalistas una incompatibilidad fundamental<sup>41</sup>.

A pesar de su concepción primariamente valorativa, Cavell no descarta un mínimo e ineludible aspecto normativo de la crítica de arte. No en el sentido de las estéticas normativas y prescriptivas de la academia premoderna (pues no se trata de dictar normas concretas sobre cómo se han de hacer los objetos artísticos), sino en el de que impone al arte unas ciertas exigencias, de orden más general (de autenticidad, de originalidad y de relevancia, es decir, de “seriedad”) y, puesto que su juicio constituye lo que sea o no relevante como arte en absoluto, sienta una norma, un canon de artistas y obras que son ejemplares por su logro (pero no como modelo a “imitar”). Esto está vinculado a la actitud dogmática que (afirma Cavell) es constitutiva de la crítica. Cavell considera un hecho consustancial a la actividad crítica cierta forma legítima de “intolerancia crítica”<sup>42</sup>; y afirma como “hecho” consustancial a la práctica de la crítica la existencia de ciertas pretensiones de obviedad y de totalidad para las afirmaciones que el crítico emite sobre las obras y su significado. Toda posición crítica pretenderá estar señalando sólo lo que es obvio y estar agotando todo lo que se puede decir de la obra con verdad: “la crítica de arte es inherentemente inmodesta y melodramática”<sup>43</sup>. Cavell deslegitima cualquier actitud de rechazo hacia este tipo de pretensiones críticas, diciendo que tal rechazo las toma por pretensiones de certeza y exhaustividad, y participa así de la errónea mentalidad escéptica de nuestra época. En lugar de eso, sostiene, habría que entenderlas correctamente (con Wittgenstein), como pretensiones suscitadas por la experiencia de la convicción respecto de aquello que es vivido como un mundo exclusivo, al que se ha tenido acceso privilegiado, experiencia que el crítico se esfuerza por comunicar<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> MWM: 269. Contra las tesis “esteticistas” de ciertos *New Critics* sobre la naturaleza de la narración dramática, Cavell sostiene que pretender una justificación “exclusivamente estética” de un evento en un drama es excesivo; la justificación de tal evento es en primer lugar moral y espiritual, y sólo en segundo lugar y por ser moral, será también estética (MWM: 275). El artista no ha de ser considerado como un observador de legalidades formales, que hagan posible nuestra explicación predictiva de su creación, sino como un “formador” de lo visible, que nos permite “ver con él” (es decir, como un visionario). Cfr. MWM: 342; lo importante para Cavell no parece tanto la actividad formativa como el “contenido” de la “visión”, o lo que ésta revela.

<sup>41</sup> Cfr. MWM: 181, en “Music discomposed”; MWM: 222, 228-229, en “A matter of meaning it”; así como, en “The avoidance of love”, la sección introductoria (MWM: 167-172), y también MWM: 320-322, 342.

<sup>42</sup> Cfr. MWM: 311-313. El propio Cavell remite a la intervención de Fried en el simposio *Art Criticism in the Sixties* (MWM: 311 n 13). Tal vez sea esto a lo que se refiere Fried en otro contexto, cuando caracteriza la crítica en la época de la “tradición antiteatral” por el carácter absoluto y polarizado del juicio crítico en el contexto de dicha tradición (en contraposición a la matización del juicio de la crítica modernista). De ser así, Cavell estaría atribuyendo a la crítica en general lo que para Fried, años después, sería característico del “crítico antiteatral” (cfr. *Manet's Modernism*, MM: 413-416).

<sup>43</sup> MWM: 311.

<sup>44</sup> Sobre escepticismo y crisis de la modernidad en Cavell y Fried, y sobre las obras y los estilos artísticos como “mundos”, cfr. nuestros apartados 2.5.3. y 2.7.1.

Frente a la tendencia del científico a la publicidad de su hallazgo, es característica del crítico la experiencia de la dificultad de compartir el suyo. Ello corresponde al carácter de exclusividad de su vivencia de la obra como mundo, y es síntoma de su seriedad, una idea clave de Cavell<sup>45</sup>. Éste afirma que es distinta esa seriedad (e “intolerancia”) del crítico genuino de la actitud del mero intolerante (*bigot*), que nunca hablaría como individuo ni desde la autenticidad de una experiencia personal, sino en camarilla y según dogmas asumidos. La naturaleza individual de la “respuesta subjetiva” como criterio valorativo del crítico, convierte el aspecto descriptivo de esa experiencia personal y el acto de su comunicación intersubjetiva en las dificultades principales de la crítica de arte, por lo que la formulación de ésta como discurso crítico se convierte en una actividad creativa de grado (y riesgo) parejo a la artística, pero que conlleva también la posibilidad de frustración del intento de comunicar, del mismo modo que implica la importancia del aspecto retórico e imperativo del lenguaje crítico (cuya función es conminar al lector a corroborar sobre sí mismo la experiencia hecha por el crítico). El análisis del objeto artístico, cualquiera que sea su método (respecto a lo cual, Cavell no se pronuncia terminantemente sobre si debe ser formal o de qué tipo), sólo es a lo sumo una herramienta subordinada a la finalidad de argumentar, justificar, dar voz a la valoración que se deriva de la experiencia individual de convicción hecha por el crítico. Es en definitiva el grado de convicción experimentado en la respuesta subjetiva a la obra lo que cuenta, antes que cualesquiera contenidos sensoriales y propiedades, materiales o de cualquier tipo, del objeto de tal experiencia<sup>46</sup>.

Hay una suerte de “ética de la crítica de arte”, que viene determinada por la naturaleza de su objeto y de su dato de partida, por la dificultad de su tarea: ésta impone también al crítico la exigencia ética de honestidad en la fidelidad a su propia respuesta personal, y acarrea el riesgo de incurrir en impostura, si la falsea. El crítico debe ser fiel a su propia respuesta y experiencia, sin ceder al condicionamiento de los juicios socialmente difundidos, a la autoridad de las opiniones de críticos más establecidos, al estatuto prestigioso de los artistas consagrados. Esta ética es el rasero del criterio de aptitud del crítico: será un crítico apto sólo el que posea talento para la comprensión, competencia para distinguir lo pertinente interpretativamente, y honestidad, fidelidad a su propia respuesta subjetiva a la obra. En correspondencia a esos méritos, hay una “justicia poética”<sup>47</sup>: sólo al crítico competente le es concedido el don de interrogar con éxito a la obra misma sobre su significado y obtener respuesta; sólo él estará en situación de paridad ética respecto al artista para pedirle cuentas sobre lo que ha hecho y llamarle a consulta sobre sus intenciones. Si el artista no reconoce las que el crítico competente le imputa, éste estará en su derecho de dudar de la honestidad y credibilidad del artista; y el haberse puesto así en duda será también una consecuencia imputable al artista<sup>48</sup>.

El criterio de aptitud de un crítico sería su capacidad para plantear adecuadamente la cuestión de la finalidad intencional de una obra o de alguno de sus rasgos; además de ser un

---

<sup>45</sup> “Seriedad” y “autenticidad” son importantes también en la teoría de la modernidad artística de Fried; en Cavell, se relacionan con su reflexión ontológica sobre el ámbito de “lo ordinario” y con la exigencia ética de responsabilidad sobre las consecuencias de la acción y de asumir con plena intención (*to mean*) y en su totalidad de implicaciones el sentido de nuestros discursos y obras (cfr. MWM: 312, y 333 n 16 en relación con Fried y “Art and objecthood”)

<sup>46</sup> En Kant, a quien Cavell sigue, la cosa es grave, por cuanto los contenidos de esa experiencia y su respuesta son completamente empíricos, y en consecuencia, la relación entre la naturaleza de aquéllos y el signo de ésta es completamente contingente: objetos de idénticas características podrían provocar respuestas enteramente opuestas del mismo sujeto en experiencias singulares sucesivas.

<sup>47</sup> MWM: 237.

<sup>48</sup> MWM: 232.

intérprete competente, capaz de discriminar entre las consideraciones posibles sobre la obra que son relevantes e irrelevantes, y de dar cuenta de ello<sup>49</sup>. Como hipótesis, Cavell plantea que la función de la crítica sea abrir una puerta de comunicación entre el artista y su audiencia, dando voz a las pretensiones legítimas de ambos<sup>50</sup>; pero además, forma parte de su función el denunciar y desenmascarar la falsedad y la impostura, la inautenticidad de las intenciones artísticas (faceta negativa de denuncia que adquiere especial importancia en relación con el arte moderno)<sup>51</sup>. Para ello, el crítico no dispone de un criterio fijo (“lo que cuenta como genuino no está dado, sino que requiere ello mismo la determinación crítica”<sup>52</sup>); éste ha de ser descubierto en cada caso por el crítico, con ayuda de la misma capacidad para detectar lo genuino y la calidad que se manifiesta en su respuesta subjetiva a objetos artísticos: una suerte de saber práctico de casos particulares, similar al saber ético de la prudencia aristotélica.

En tal falta de criterio, la captación de la intención de la obra y el desenmascaramiento de la impostura se presenta como un verdadero “arte”, serio y arriesgado, y que bajo la situación modernista requiere un esfuerzo permanente de la atención, manteniendo continuamente presente el contenido de esa experiencia (es ésta una de las dimensiones del complejo concepto cavelliano-friediano de *presentness*); esfuerzo convertido en la modernidad en requisito de toda experiencia artística genuina<sup>53</sup>. Un esfuerzo continuo de atención constantemente orientada a ver el propósito o sentido de la obra (*to see the point*), sus aspectos relevantes de entre la multitud de aspectos y sugerencias (engañosos unos, irrelevantes otros) que la obra muestra, y que reclaman la atención, ocultándose unos a otros. Esfuerzo que, en el mejor de los casos, alcanzaría un logro puntual, que ha de ser constantemente renovado; pues en todo momento amenaza la posibilidad de dejarse llevar por el error, y es fácil caer en la tentación de dejarse condicionar por discursos preestablecidos y apreciaciones ajenas en la valoración de la obra, que sólo puede y debe ser personal<sup>54</sup>.

A la vista de lo anterior, cabe decir que son grandes las atribuciones que Cavell otorga a la figura del crítico. Su concepción de la figura del crítico, así formulada, es dramática, heroica, y da enorme importancia a problemas de comunicación de la experiencia del arte moderno y del hallazgo crítico en la comunidad, y a todo tipo de experiencias de dificultad en el empeño de lograr la expresión personal y de mantener la autenticidad<sup>55</sup>:

[El crítico] es en parte detective, en parte abogado, en parte juez, en un país donde los crímenes y las hazañas de gloria tienen el mismo aspecto, y donde el público, por tanto, no sólo confunde los unos con los otros, sino que no sabe que lo uno o lo otro ha sido cometido;

<sup>49</sup> MWM: 182, 232. Esto está en relación con el problema (que Cavell reconoce en MWM: 269) del cierre de la interpretación y la completud del significado; cfr. al respecto, en la sección dedicada a Michael Fried, los apdos. 3.11.5., sobre la “alegoría” como método interpretativo, y 3.11.6., sobre los problemas de validez de la atribución de intencionalidad artística por el método interpretativo.

<sup>50</sup> MWM: 185.

<sup>51</sup> MWM: 189-90. El relieve que cobra para Cavell esta faceta negativa de la labor del crítico (desenmascaramiento y denuncia de la impostura), se relaciona con la concepción que este autor tiene de la modernidad artística como “situación modernista” de crisis y permanente amenaza de impostura, al igual que con la concepción para-moral que tiene del acto de creación artística; cfr. nuestros caps. “El acto creativo” y “Teoría de la modernidad artística”.

<sup>52</sup> MWM: 189, cfr. también MWM: 211.

<sup>53</sup> Cfr. MWM: 191, 218, 320-326; *presentness*, pues, no se puede identificar con “la unidad orgánica de la obra”; no al menos en Cavell, a la vista de sus objeciones hacia este concepto analítico formalista.

<sup>54</sup> Esto refleja la tensión entre el fundamento siempre subjetivo en la respuesta personal y la pretensión de justificación y validez “objetivas” del juicio crítico, tensión siempre importante para Fried, como para Greenberg.

<sup>55</sup> Lo cual lleva a Cavell a introducir toda suerte de paralelismos equívocos con la experiencia religiosa.

no porque no haya salido la noticia, sino porque lo que cuenta como lo uno o lo otro no puede ser definido hasta que sucede; y cuando ha sucedido no hay modo seguro de que pueda publicar la noticia; y no hay modo en absoluto de hacerlo sin que tiente algo así como un crimen o una gloria propias. [MWM: 191]

Pero Cavell lanza también una advertencia sobre lo que él cree ser el presente y futuro de la crítica de arte. Bajo la situación modernista de exacerbamiento de la experiencia de la fraudulencia, la crítica experimentaría una alteración de su relación con la práctica artística: al mismo tiempo que perdería la firmeza de su propia posición debido a la caída de los criterios colectivos unánimes, pasaría a cumplir con respecto del arte de vanguardia un papel apoloético, protector, defensivo frente a toda posible crítica, la cual a su vez ya siempre estará falta de criterio firme. Defensa que hará bajo unos u otros postulados teóricos, sometiendo a ese arte a una situación de dependencia teórica con respecto al discurso crítico<sup>56</sup>.

Finalmente, Cavell aventura una noción de “crítica filosófica” de arte<sup>57</sup>, de la que para él Michael Fried es modelo ejemplar. Está vinculada a un concepto cavelliano de lo “filosófico” en drama<sup>58</sup> y a una noción más general de “estrategia filosófica”. Ésta última designaría un elemento de extrañamiento y asombro, común a filosofía y tragedia, que resulta sorprendentemente similar a la actitud escéptica que Cavell ve como fuente de todos los males (pero que también acepta Cavell, de este modo, como rasgo constitutivo insalvable de la experiencia de lo moderno): una estrategia que pretende romper nuestro sentido de lo ordinario, nuestras expectativas usuales sobre cómo son las cosas<sup>59</sup>. Por ejemplo, en Shakespeare el drama sería “filosófico” por abordar el problema de la imposibilidad de obviar las consecuencias irreparables de ciertos límites cognitivos mediante un simple incremento de información (lo que viene a ser el problema del escepticismo del mundo y de lo mental). La crítica filosófica sería aquella que eleva el “mundo” de una obra artística a conciencia de sí mismo, y no necesariamente implica la elaboración de textos con una peculiar carga teórica, pero sí en cambio estaría marcada por la práctica de cierto tipo de descripción, que Cavell no es capaz de caracterizar más que por su aspiración a la fidelidad a aquello que describen, y con relación al concepto de “atención al texto” (derivado precisamente del *New Criticism*); las de Fried en textos como “Anthony Caro” (de corte fenomenológico), serían ejemplares.

Más allá de esta afirmación de Cavell, en la lógica hermenéutica y explicativa de la historiografía de Fried, que se formula en términos de “cultura artística de una época”, “problemática de una tradición”, “reconocimiento de un problema”, están sin duda presentes las ideas de Cavell sobre la crítica de arte como interpretación y sobre el criterio de lo que son las intenciones legítimamente “artísticas” y aspectos relevantes en una explicación intencional. En Michael Fried, veremos cómo la noción heurística de “proyecto pictórico” que su práctica historiográfica presupone, incorpora entre los componentes intencionales del artista, y con un papel privilegiado entre dichos componentes, este concepto de una reinterpretación, por parte del artista, del pasado de la tradición de práctica artística a la que pertenece, y de su propia relación con aquel pasado. Esto equivale a tomarse las ideas de Cavell en serio en el plano metodológico de la Historia del Arte, y llevarlas allí a la práctica.

---

<sup>56</sup> MWM: 207-209.

<sup>57</sup> MWM: 313, 333 n 16

<sup>58</sup> MWM: 314.

<sup>59</sup> MWM: 316.

## 2.4. Stanley Cavell y la noción de “medio artístico”: pluralismo y aplicación

Stanley Cavell ha aventurado una reflexión sobre la noción de “medio artístico” que, como la de Michael Fried, surge como respuesta y recusación de los aspectos reduccionistas que tenía la noción propuesta por Greenberg<sup>1</sup>. Esta reflexión la ha desarrollado sobre todo en relación con su reflexión más específica sobre el medio cinematográfico y diversos aspectos que le son característicos (en particular el papel de la mecanización, el aparato y el mecanismo de la cámara, que afecta a las posibilidades y el sentido específico del realismo cinematográfico, pero que no es este el momento de desarrollar<sup>2</sup>). Sin embargo, tiene aspectos más generales, que la vinculan a la cuestión de la modernidad artística y al mismo tiempo a la historicidad de las prácticas artísticas; como dice Cavell:

Mi uso del término [“medios”] pretende (1) contribuir a una caracterización del arte modernista (como cuando sugiero un sentido en el cual la búsqueda de un medio reemplaza la búsqueda de un estilo); (2) caracterizar la continuidad entre un arte modernista y el pasado de su arte (o, mostrar qué es aquello respecto de cuya búsqueda el modernismo se vuelve, por así decir, autoconsciente o resuelto); (3) enfatizar las confesiones de fe y destinos individuales de las diversas artes. [TWV: 238 n 38]

Esos aspectos guardan (como sucede en muchos otros casos) una relación de relevancia con el planteamiento de Fried, concretamente en este caso con la formulación friediana de la teoría del medio artístico; y son estos y otros aspectos importantes de la formulación de Cavell los que aquí sumariamente vamos a exponer.

### 2.4.1. Convenciones, criterios, aplicaciones

Con el formalismo, la posición de Cavell es de rechazo a la noción de “arte en general”: una obra de arte debe pertenecer a un medio artístico determinado. Por ello, Cavell rechaza todo intento, propio de cierta teoría de la vanguardia, de redefinición “ampliada”, tanto del arte en general, como de cualquiera de los medios artísticos en particular<sup>3</sup>. Lo rechaza porque, según él, tal operación sería sólo una operación artificiosa de legitimación artística de cualquier objeto o innovación arbitraria que pretendería ocultar lo que Cavell afirma como “hecho fundamental” de la experiencia moderna del arte<sup>4</sup>: la constitutiva sospecha de fraudulencia; y con ella, la consecuente problematización de qué sea, de entre todo lo que se presenta como arte, aquello que cuenta como legítimo como arte en general y como ejemplar de un medio artístico en particular. Estas son cuestiones, dice Cavell, que no se pueden solventar por el mero expediente de redefinir *ad hoc* las nociones correspondientes de modo que abarquen más cosas y puedan incluir todos los objetos que se presenten como “arte”, sino que cualquier intento de responder a ellas tiene que pasar por la prueba de la respuesta personal de convicción respecto de los objetos concretos que se presentan: de la

<sup>1</sup> Otra autora que se ha inspirado en aspectos de la noción de Cavell que implican la idea de “automatismo”, aunque mucho más tarde y con otros propósitos, es Rosalind E. Krauss; cfr. su *A voyage on the North Sea*, pp. 5-7.

<sup>2</sup> Cfr. en nuestra sección dedicada a Michael Fried, los apartados 3.5.6., 3.5.7., para el desarrollo que hace Fried de las observaciones cavellianas sobre el medio cinematográfico en relación a la diferencia entre el realismo pictórico y el cinematográfico; cfr. también 3.4.5., para algunos apuntes sobre las limitaciones del medio cinematográfico analógico convencional como arte “modernista”, ligadas al concepto valorativo de “convicción”.

<sup>3</sup> MWM: 214, 215, 218

<sup>4</sup> MWM: 214



convicción que susciten tales objetos, no sólo como objetos “artísticos” (en general), sino como objetos de tal o cual medio artístico específico, en particular.

Pero además, Cavell sostiene que la pregunta por qué sea en general “arte” sólo es relevante, sólo cuenta como pregunta genuinamente artística, si se plantea como pregunta sobre qué sea un arte en particular y como interrogación sobre los límites dados de ese arte en particular. Ello implica poner en juego criterios, y los criterios sólo existen en el marco específico de cada una artes singulares, como pondría de manifiesto la inquietud provocada por cuantas prácticas supuestamente “artísticas” se presentan rebasando dichos marcos:

Si existe una respuesta clara a la cuestión: “¿es esto música (pintura, escultura...)?”, entonces la cuestión de si algo es arte resulta irrelevante, superflua. Si esto es música, entonces (analíticamente) esto es arte. Esto parece desprejuiciado. Pero la negación no lo parece: si esto no es música, entonces esto no es arte. Pero, ¿porqué esto resulta prejuicioso? ¿Porqué no podemos dejar que el Pop Art, digamos, o los espectáculos de Cage, o los happenings, sean entretenimientos de algún tipo sin preocuparnos por el arte? Pero nos preocupamos. [MWM: 219]

La respuesta de Cavell a estas inquietudes parece ser: sólo en el marco, limitado por normas, de un arte determinado puede la experiencia personal de convicción plantear problemas legítimos respecto a lo que es cada arte, al descubrir casos concretos que resultan insospechadamente convincentes como objetos artísticos en general, por resultarlo como objetos de un medio artístico específico, y violentando los criterios que se disponía hasta el momento para los objetos de ese medio; pero, por ello mismo, contando con la referencia a esos criterios. En cambio, la estrategia vanguardista de revolucionar el “arte en general” (sin referencia a criterios de medio alguno en particular), o la estrategia teórica de redefinición *ad hoc* de las nociones artísticas, sólo evitarían toda exigencia de convicción, eludiendo la necesaria confrontación con los criterios. Y eludirían la necesidad de fondo que justifica toda innovación en el medio artístico; que no es el impulso nihilista de saltar por encima de cualquier criterio, sino la necesidad culturalmente constructiva de que haya criterios, criterios convincentes, que sean fuentes de valor (y de crear otros nuevos, allí donde los que había hasta ahora ya no convencen). Pero esto conlleva la delimitación de un medio artístico, en función de unos criterios, o “convenciones”.

Las “convenciones” en un medio artístico<sup>5</sup>, son un conjunto de normas y condicionantes heredados por tradición y contexto histórico, que aportan al artista un marco, un soporte, un ámbito (el “medio”) sobre el que trabajar y una serie de problemas artísticos a los que enfrentarse, y que aportan al público, espectadores y críticos, unos criterios de juicio. Las convenciones aportan al artista problemas, pero nunca las soluciones a ellos; y puesto que son generalizaciones, si bien son necesarias para la comprensión de las intenciones de un artista y de sus obras como tales obras de arte, no basta tenerlas en cuenta para evaluar dichas obras, que siempre se han de tratar como casos concretos. La evaluación de las obras exige atención al caso concreto, y ésta implica un conocimiento que rebasa el plano general de las reglas (normas, convenciones) de la práctica artística. El contexto primario de la noción de “convención” es el del habla. En el uso del lenguaje, existe un modo “normal” de hablar en el que se emplean las palabras en su sentido literal, con la intención de decir con ellas lo que dicen en un cierto significado literal, u ordinario, de modo que hay una coincidencia inmediata entre las palabras usadas y la intención con que se usan: hay un habla “normal”, en la que de modo necesario, lo que se dice es idéntico a lo que se quiere decir. Pero esto no es así necesariamente, ni de modo automático, pues hay otros modos figurados del habla donde

---

<sup>5</sup> MWM: 270-271, 276-277.

lo que se dice no coincide directamente con lo que se quiere decir; estos modos difieren de los “juegos de lenguaje” que regulan los usos del lenguaje “ordinario” en situaciones comunicativas de la vida cotidiana; usos que, por tanto, no son normas excluyentes. Este carácter de posibilidad no única, ni exclusiva, ni inmutable, pero de algún modo señalada e importante, es el de la convención. Ésta no es simplemente algo que pueda ser contravenido, o que permita o invite a contravenirla, pero tampoco es un ritual arbitrario, sino que es constitutiva de actividades cruciales para los “modos de vida” humanos, actividades como son el pensar y el hablar; de modo que si las convenciones que rigen esas actividades y modos de vida sufrieran cambios sustanciales, se podría decir que la vida humana no sería lo que hoy por hoy pensamos que es, y que difícilmente esas actividades serían lo mismo que hoy por hoy son para nosotros.

En “Music discomposed” Cavell introduce la noción de “convenciones” en sentido artístico, con ocasión de su reflexión sobre la “improvisación”, con unas connotaciones colectivistas o comunitaristas, asociada a la idea de unas convenciones compartidas de una comunidad ante la que se presenta la obra de arte, y de la que los espectadores del público son miembros, pero cuya pérdida sería un problema característico de la “situación modernista”<sup>6</sup>. Hablar de improvisación en sentido propio requeriría la referencia a un contexto compartido de fórmulas o posibilidades (y también de riesgos) delimitados, que son suficientemente familiares para los oyentes, de modo que el objetivo del acto creativo/interpretativo es claro, los errores se pueden reconocer como tales, y también son una ocasión que puede de ser reaprovechada en beneficio de la creatividad. Hay una meta a alcanzar, dentro del marco de unas convenciones, con un rango delimitado de contingencias posibles y de soluciones alternativas disponibles a ellas y una clara identificación de la habilidad y el error en su aplicación. Es claro el paralelismo de este planteamiento con la noción de “ciencia normal” kuhniana.

Por otra parte, en “The avoidance of love”, Cavell habla de “convenciones” en relación con el medio artístico del teatro<sup>7</sup>. Allí explica el estatuto ficcional de la acción dramática y la neutralización ética del espectador (pretendiendo refutar explicaciones “esteticistas” basadas en la noción de “distancia estética”), vinculándolos a las convenciones de puesta en escena y representación propias del medio teatral (inmovilidad, oscuridad, separación de espacios de público y actores), que tendrían como efecto el reunir a los espectadores, silenciarlos e inmovilizarlos<sup>8</sup>, pero también a una contextura modal-temporal saturada ya por la densidad de la propia acción dramática; y remitiendo éstas a un propósito ético-edificante<sup>9</sup>: el medio sería aquí el tiempo presente de la acción dramática, saturada por

<sup>6</sup> MWM: 204.

<sup>7</sup> MWM: 281, 313, 318-320, 331-334, 337, 339

<sup>8</sup> Lo que invita a comparación con la estructura de llamada-retención-transfixión propia de la recepción de la obra artística lograda en la tradición antiteatral según Fried; ello es también la clave de la reflexión de éste sobre la proyección cinematográfica y el teatro de Brecht en “Art and objecthood (cfr. AaO: 171 n 21, 172 n 23).

<sup>9</sup> Cavell polemiza contra la explicación “formalista”, propuesta por algún representante del *New Criticism*, de la ficcionalidad de personajes y acción en obras dramáticas y narrativas. Cavell rechaza la descripción de ese carácter ficticio en términos de “distancia estética” (MWM: 318-320, 332, 339), y destaca la anómala estructura ética de reconocimiento-revelación impuesta por la ficción: aquí el espectador comparte con el personaje su responsabilidad y su lugar, pero con una inacción que respeta la opción y acción elegidas por el personaje, que llenan ya el tiempo dramático (MWM: 334, 337-339). La inactividad del individuo que lo convierte en espectador, es impuesta por las convenciones del medio artístico, con una finalidad ética ulterior. Esta explicación (que vincula el estatuto ficcional con convenciones del medio, y éstas con una intencionalidad ética) tal vez sólo se refiera al teatro dramático, pero parece aspirar a validez para todo él (no sólo para *King Lear*, la obra cuyo comentario es ocasión de tales reflexiones). Sobre sus implicaciones para la cuestión de la autonomía de obra y experiencia artísticas, cfr. nuestro apartado 2.7.6.

las decisiones trágicas de los personajes y expuesta de tal modo que al espectador nada le queda por hacer, y que, aunque todo se ofrezca a la vista, el espectador siempre pierde de vista algo de lo que ocurre, lo que le hace cómplice de los hechos terribles del drama y responsable de su propia inactividad frente a ellos.

En su vínculo con la noción de “convenciones” se perfila la noción de “convicción”. Dicha noción está vinculada a la de “regla”; según la lectura cavelliana de Wittgenstein, una regla es algo que tiene vigor, que se impone, por su capacidad de suscitar convicción, la cual no es objeto de decisión por quien sigue la regla: se decide seguir la regla porque resulta convincente; pero no se decide estar convencido por ella<sup>10</sup>. Lo mismo sucede con las convenciones que rigen las prácticas artísticas: las rigen porque logran resultar convincentes, y mientras son capaces de suscitar convicción; y también respecto del juicio y la crítica artísticas esas convenciones son fuente de las experiencias de “convicción” en que la actividad crítica basa sus juicios. Y con respecto a la teoría de la modernidad, como veremos, la crisis moderna de la capacidad de convicción de las convenciones establecidas tradicionalmente es un aspecto, el de alcance más general, de lo que Cavell llama “problema del modernismo” (*burden of modernism*): la problematización de todo cuanto viene dado por tradición y de las convenciones compartidas colectivamente de modo pre-consciente, en todos sus posibles aspectos de contenido: problemas artísticos y rango de soluciones disponibles a los mismos, modos institucionales de aprendizaje y ejercicio del oficio artístico, criterios de valoración de los resultados de ese ejercicio<sup>11</sup>. En la “situación modernista” de la época moderna, todo esto ha de ser redescubierto, reinventado.

Es esta noción de “convención” en que se apoyará Fried para su reformulación antiesencialista de la noción de “medio”, aunque Fried indica<sup>12</sup> que, para evitar las connotaciones “convencionalistas” de arbitrariedad que tiene el término “convención”, Cavell lo ha sustituido más tarde por la noción (también wittgensteiniana) de “criterios” como “esquemización” de la gramática de un concepto, en sus propuestas para “des-esencializar” la noción clásica de “esencia”<sup>13</sup>. Los aspectos de un criterio para identificar un objeto como ejemplar de un medio artístico y por tanto, como obra de arte, son lo que Cavell llama aspectos de la gramática de la noción de ese medio, y por tanto (vista la conexión entre “arte” en sentido genérico y medio específico), de la noción de arte. Por ejemplo, ser tallado o modelado a mano son aspectos de la gramática de la noción de escultura, los únicos válidos hasta la aparición de la escultura por unión de piezas en hierro soldado.

Cavell indica, aunque sin emplear ese término, el problema del literalismo<sup>14</sup>: una concepción reductiva de la obra de arte a ciertos de sus componentes, componentes que Cavell no vincula exclusivamente a lo que Fried llamará la objetualidad de la obra de arte (su condición de mero objeto “material”), ni caracteriza exactamente como los elementos “materiales” de la obra, sino que los describe más bien como lo próximo al nivel más básico

<sup>10</sup> Para esta cuestión, de importancia central en las teorías del medio y de la modernidad de Fried, cfr. la lectura de Wittgenstein propuesta por Cavell en “The availability of Wittgenstein’s later philosophy”, esp. la sección de ese texto titulada “Decision”, MWM: 52-56.

<sup>11</sup> MWM: 195-196.

<sup>12</sup> Cfr. AIMAC: 61 n 39.

<sup>13</sup> Ese cambio se verifica en *The claim of reason*; cfr. también Cavell, “The Argument of the ordinary: scenes of instruction in Wittgenstein and in Kripke”, en *Conditions Handsome and Unhandsome: The constitution of Emersonian perfectionism*, La Salle, Ill.: Open Court; Chicago: University of Chicago Press, pp. 93-95. Fried cita como fuente para estas nociones en las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein el pf. 371 de la Parte I.

<sup>14</sup> Cfr. TCR: 398, 401 (en paralelismo con los problemas de mente y cuerpo y del materialismo lingüístico); MWM: 221, 327-328, TWV: 109.

de las convenciones de la práctica artística (como cuando, por ejemplo, se pretende caracterizar la pintura de Jackson Pollock como *action painting* por el tipo de movimientos y la relación del artista con el lienzo durante su ejecución). Cavell califica este modo de ver el arte como la “retórica del académico desanimando al entusiasta”, y critica la actitud reduccionista, que identifica la artisticidad de la obra con ciertos detalles concretos de las convenciones de su medio, o la literalista, que identifica la obra con su soporte o su material físico, y lleva a pretender determinar la consistencia de su artisticidad señalando a alguna “parte” o aspecto localizable física o topográficamente en la obra en el que resida y quede confinada su “artisticidad” de forma cómodamente circunscrita.

La propia noción cavelliana de “medio artístico” es pluralista y opuesta a cierto planteamiento materialista (aquél que Fried denominó “literalismo”): “La idea de un medio no es simplemente la de un material físico, sino la de un material-en-ciertas-aplicaciones-características”, dice Cavell<sup>15</sup>. Sincrónicamente, en cada momento dado de su historia, el medio no se define simplemente por un material (ya sea físico o sensorial) único, exclusivo y determinado, sino también por el conjunto de “aplicaciones características” posibles de dicho material; de modo que cada arte tiene no uno solo, sino varios “medios”, en cualquier momento de su historia<sup>16</sup>. Es esta una concepción de múltiples estratos superpuestos, que unida a la idea de “aplicación”, ciertamente implica la acción creativa configuradora y manipuladora sobre el material guiada por una intención artística. Rosalind E. Krauss la ha descrito como una concepción “recursiva”, en que son todos y cada uno de los elementos de una estructura (el rango de materiales disponibles, las técnicas, procesos de su aplicación...) los que codeterminan la estructura en su conjunto (lo que es el “medio” en cuestión)<sup>17</sup>. Podemos entender así los “criterios” o “convenciones” como criterios de elección de materiales y de sus procedimientos de aplicación.

Ahora bien, Cavell entiende dichas “aplicaciones” de un modo muy peculiar. Al menos para artes de la sucesión temporal, literatura y música (que es donde el pensamiento de Cavell se muestra más independiente, ya que cuando alude a las artes plásticas, se muestra muy influido bien por Fried o bien por Greenberg), las entiende como “formas”, al modo de las llamadas “formas musicales”, o de la noción de “géneros” literarios: macroformas, modos de organización a gran escala de los “materiales”. Aunque no siempre parece tener clara la concreción de esta noción. En el caso de la música, dice en “Music Discomposed” que el medio son lo que la teoría analítica musical denomina “formas musicales”: las grandes estructuras de organización de los materiales temáticos, armónicos, rítmicos en la obra a gran escala (la sonata, etc.)<sup>18</sup>. Pero en “Avoidance of love”, Cavell maneja más bien una noción de música como drama o narración sin palabras, que le lleva a decir que estas cualidades estructurales entendidas en el sentido “compositivo” (coordinación de la multiplicidad en la unidad) son “teatrales”, y sugerir que el “medio musical” sea la cualidad que caracteriza al tiempo como “movimiento orientado”<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> MWM: 221

<sup>16</sup> Es este pluralismo el que influirá en la noción de Michael Fried, distanciándole de la posición de Greenberg sobre el medio, para pasar a hablar de “medios” de un mismo arte. Para algunos usos peculiarmente “friedianos” de la noción de “medio”; cfr., por ejemplo, SaF: 77, 99 n 11 y JO: 147 n 17, donde Fried (en una modificación introducida en 1996 al texto original) se remite a la elaboración teórica de Cavell en *The world viewed*. Para la noción de medio de Fried en general, cfr. nuestro capítulo 3.1., especialmente 3.1.4. para las notorias ambigüedades que presenta su uso de esta noción.

<sup>17</sup> Cfr. Krauss, loc. cit.

<sup>18</sup> MWM: 221.

<sup>19</sup> MWM: 320, 321.

En el arte “clásico” (premoderno), el medio de un arte puede ser relativamente estable y unitario; es algo uno de lo que caben varias “maneras” o “estilos” de realización, los cuales distinguen a los diversos artistas sin que dejen por ello de practicar el mismo “medio” (en la peculiar especificación que éste ha tomado en la época histórica a que esos artistas pertenecen). Esto pone en primer plano la obra singular: variaciones de detalle en ésta dan lugar a variaciones de la misma obra (no a obras distintas), de las cuales tal vez sólo una es completamente satisfactoria, y por ello llamamos a la disposición de sus elementos “necesaria”, lo que es sólo un modo de expresar nuestra valoración de ella (de aquí nuestras ideas “formalistas” sobre la “necesidad de la unidad total” de la obra). En el arte premoderno, el fracaso de una obra en particular no implica un agotamiento general del medio artístico correspondiente, ni siquiera el agotamiento del mismo en la concreción histórica que adquiere en la época artística a la que la obra fallida pertenece (aunque sí, quizás, el agotamiento de una “manera” o “estilo” de su realización).

En el arte moderno, en cambio, el medio no es algo uno de lo que existan varias maneras o estilos de realización, sino que se redescubre o reinventa nuevamente cada vez: “Un medio de la pintura no es una manera en la que [la pintura] se hace, sino su descubrimiento”<sup>20</sup>. Ese descubrimiento es un “reconocimiento”, en el cual, más que aquello que es reconocido (una u otra convención del medio: rasgos del soporte, aspectos del proceso técnico de realización), lo importante es el modo como cada artista, en cada obra, lo reconoce, y esta diferencia basta para hacer de lo que hacen esos artistas (de lo que para cada uno de ellos es “pintura”, por ejemplo) algo enteramente distinto: no es una diferencia de “estilo”. Por ello, el medio pasa a primer plano frente a la obra singular: el descubrimiento de un medio se realiza a través la “serie” de obras<sup>21</sup>, donde cada variación de una “configuración formal” común a todas ellas (y que resulta de las convenciones, los procesos, los automatismos de realización puestos en juego por el “medio” descubierto) no constituye una variación más o menos afortunada de la misma obra, sino una obra distinta por derecho propio: como en la mónada leibniziana, hasta el último de sus detalles constituye una parte esencial de su individualidad como obra<sup>22</sup>. El medio descubierto y expresado en ella reitera su validez en cada uno de los miembros sucesivos de la serie, pero basta que uno de ellos deje de suscitar convicción para producir una experiencia de agotamiento de la capacidad de convicción de ese medio (o de su “viabilidad”, en términos de Fried), y anunciar la próxima extinción de la serie; con el agotamiento de la serie, desaparece el medio.

Todo ello nos permite inferir que la concepción del medio artístico en Cavell es historicista y dinámica: un medio artístico es una entidad compleja en evolución histórica, cuya constitución nunca es algo que pueda quedar descubierto como un dato, de una vez por todas: es siempre algo que se recrea en cada momento histórico; y algo que en la modernidad artística, además, requiere ser redescubierto y es objeto de una interrogación:

No digo que lo que no sabemos sea cuál o cuales fenómenos son siempre esenciales para que algo sea música, sino que hemos de descubrir ahora lo que en cualquier momento dado ha sido esencial para que aceptemos algo como música. Como quedó dicho, este descubrimiento es innecesario mientras hay una tradición – cuando todo lo que se ofrece para ser aceptado [como “arte”] es el artículo auténtico. Pero en la medida en que la posibilidad de fraudulencia es característica de lo moderno, la necesidad de un fundamento de nuestra aceptación se convierte en un problema para la estética. Pienso en esto como la

<sup>20</sup> TWV: 240 n 42.

<sup>21</sup> Sobre la “serie”, cfr. TWV: 115-116, 240 n 42.

<sup>22</sup> La “necesidad” del todo de la obra es aquí un hecho (no una aserción valorativa disfrazada de hecho, como sucede en la noción formalista de “unidad” formal de la obra): un detalle distinto da lugar a una obra distinta de la serie. La comparación con Leibniz la propone el propio Cavell en TWV: 116.

necesidad de una respuesta a la cuestión: ¿Qué es un medio del arte? [MWM: 220]

Según esto, la respuesta a la pregunta por un medio artístico redescubre lo que en cualquier momento ha sido esencial para identificar el medio, pero lo redescubre desde la perspectiva del momento histórico en el que se formula; en otro momento histórico, esa respuesta (a esa misma pregunta) podría ser diversa, y en la época premoderna, donde la continuidad de la tradición asegura la identidad del medio, para tal pregunta simplemente no hay lugar. De este modo, Cavell, como Greenberg antes que él, y al igual que hará Fried (aunque de modo más parecido a Fried que a Greenberg) inserta y ata su teoría del medio con la de la modernidad artística, concebida como la época histórica de las artes en que éstas se plantean como una pregunta o tarea pendiente con respecto a sus propios medios<sup>23</sup>.

Pero también así invierte Cavell el planteamiento de Greenberg. Greenberg tiene una teoría esencialista de la modernidad, planteada a partir de una teoría del medio que presupone la existencia de una esencia transhistórica de éste para cada arte. Cavell tiene una teoría pluralista del medio; un medio es plural, lo constituyen diversos elementos (“convenciones”, “criterios”), y no todos ellos están necesariamente activos, vigentes, en el mismo momento para ese medio. Ello permite a su teoría de la modernidad ser mucho más historicista: parte de una teoría de la Modernidad artística como crisis de la tradición que define el estatuto de la obra artística dentro de aquélla en relación con la crisis de la tradición y de la capacidad de los criterios o convenciones tradicionalmente disponibles de los medios artísticos para producir convicción, con la consiguiente experiencia de una ineludible sospecha de fraudulencia. Sólo dos aspectos de esencialidad transhistórica se mantienen aún en la perspectiva de Cavell: la intencionalidad de la obra de arte en cuanto que artefacto producido por la acción humana, y la singularidad irreductible de la obra concreta; pero estos dos aspectos son determinaciones “trans-mediales” de todo arte, no exclusivas a un medio.

## **2.4.2. Automatismos del medio artístico**

El medio artístico tiene sus “automatismos” operativos en el proceso de realización de la obra de arte; y ello no sólo es así en época moderna: “Usar automatismos para crear cuadros es lo que los pintores siempre han hecho”<sup>24</sup>. Pero en la época del arte moderno, surgen ciertos medios artísticos nuevos, de carácter “tecnológico”: fotografía, cine, donde esos automatismos se convierten en un parte ostensible del proceso de realización, y realmente emancipada de la intervención personal y física del artista (tanto más en los procedimientos de “cámara y montaje transparentes” empleados por la narración en el “cine clásico de Hollywood”, que es en aquél el que Cavell, como teórico del cine, ha centrado su atención; procedimientos cuyo fin, como es sabido, es mantener limitado el grado de conciencia alcanzado por el espectador de los recursos técnicos empleados, en aras de estimular su concentración en el curso narrativo de los eventos de la narración fílmica<sup>25</sup>). Cavell atribuye a tales automatismos la función de otorgar al objeto artístico una condición

<sup>23</sup> Sobre la cual, y sobre la sospecha de fraudulencia a la que alude el pasaje citado, cfr. nuestro capítulo siguiente.

<sup>24</sup> TWV: 108.

<sup>25</sup> Es decir, justamente lo que Greenberg caracterizó en contraposición a la actitud típicamente modernista hacia el medio artístico, como la actitud característica de los “antiguos” hacia éste: la de tender a ocultarlo. Cavell y sus seguidores usan la designación de “películas” (*movies*) para este tipo de cine puesto básicamente al servicio de la narración, en el que centran sus esfuerzos teóricos, en contraposición a nociones más omnicomprendivas del medio cinematográfico.

crucial para su autonomía: la independencia frente a su propio autor, propia de un objeto o producto acabado y que se exhibe ante el público.

El automatismo es en la obra de arte aquello que asemeja su belleza a la de la naturaleza, y que hace practicable la idea de la obra se realice sin la intervención física o “manual”, ni voluntaria, del artista (y así el arte moderno sería capaz de hacer realidad de otro modo un sueño de los románticos: que el arte presente de la naturaleza no su apariencia, sino su constitución, sus condiciones y modo de proceder, que aquí es la autosuficiencia de la autopoiesis, de lo que se produce a sí mismo espontáneamente<sup>26</sup>). Es también lo que permite que la obra encuentre su compleción final o acabamiento, su cierre, merced al cual el artista, convertido en primer espectador y juez de la obra, la da por buena, y considerándola “acabada”, se separa de ella, la abandona a su propia suerte y permite su aparición ante el resto del público<sup>27</sup>.

Recordemos la alusión algo fugaz que Cavell hacía en *The claim of reason* a la relación paradójica entre pasividad y actividad del sujeto en la relación interpersonal de reconocimiento<sup>28</sup>. Esta reflexión encuentra su prosecución en las consideraciones de Cavell sobre el automatismo en los medios artísticos. Y sorprendentemente, éstas llevan a Cavell (al menos en *The world viewed*) a rehabilitar expresamente ciertas ideas de Greenberg sobre el acto creativo, y particularmente, su escisión entre el momento de la concepción y el de la realización o ejecución, y su devaluación de ésta y de los procesos creativos que intervienen en ella: “la responsabilidad de hacer [las obras] es más significativa que la manera como han sido hechas”<sup>29</sup>, dice Cavell refiriéndose a la pintura abstracta después de Pollock: esto sería uno de los “hechos primitivos” de toda pintura. Consecuentemente, Cavell habla de la “recesión de la manera” (término con el que se refiere a todo cuanto en el proceso creativo hay de técnica “manual”, y de expresión de la individualidad del autor en ésta) en la pintura abstracta reciente; he aquí su argumento para defender esta idea: no hay ninguna conexión entre los procedimientos empleados por los artistas y el resultado, es decir, la respuesta subjetiva que sus obras acabadas producen en el espectador. Un argumento más de Cavell para desacreditar la noción tradicional (y tan asociada a cierto formalismo) de “estilo”, pero también para desacreditar un enfoque formalista basado en atender a los procesos y recursos técnicos en lugar de a las intenciones autoriales y la respuesta personal del espectador.

Estas consideraciones cavellianas ejercerán un efecto duradero sobre la historiografía de Fried, cuya obra está recorrida por el automatismo como tema clave. Con una diferencia de acento, consistente en que, mientras Cavell (que trata el asunto sobre todo en relación con las nuevas artes visuales de fotografía y cine, basadas en el uso de un dispositivo mecánico, o “aparato”) ubica su discurso sobre el automatismo sobre todo en su teoría sobre el medio, Fried (que ante todo se ocupa de pintura) sitúa su propia reflexión sobre todo en el plano del acto creativo, la corporeidad y el cuerpo del artista<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> TWV: 113.

<sup>27</sup> TWV: 112.

<sup>28</sup> Cfr. nuestro apartado 2.2.5., “Reconocimiento, revelación, evitación”

<sup>29</sup> TWV: 112; para su rehabilitación de las ideas de Greenberg, desde una lectura “romántica”, cfr. TWV: 112-113, incluida una mención aprobatoria a la noción de “concepción” de Croce.

<sup>30</sup> Para este tema en Fried, cfr. sobre todo nuestros apartados 3.9.3., 3.9.4.

### 2.4.3. Presentness y medios artísticos diversos

Ya hicimos alusión, en nuestros capítulos iniciales sobre la problemática escéptica y la antropología cavelliana, a la compleja noción de *presentness*<sup>31</sup>. Esta noción, Cavell la utiliza también para caracterizar rasgos constitutivos de diversos medios artísticos, aunque refiriéndose a aspectos de esos medios que son distintos, y que en principio parecerían contrapuestos. Recordemos que la noción de *presentness* se introduce en el contexto de la pérdida de la relación de inmediatez del sujeto moderno con su mundo (por lo que hace al problema del escepticismo en general, y en particular el del escepticismo del mundo físico) y de la caracterización de la modalidad temporal propia de la acción humana (en relación con la antropología y el ámbito temporal de la acción humana); esta referencia nos ayudará a hallar el nexo común de los dos principales aspectos contrapuestos de esta noción en las artes. Con respecto a estas últimas, Cavell habla de *presentness* en relación con, al menos, tres de ellas: el teatro, la música y la pintura.

Cuando habla de *presentness* en relación con dos artes escénicas y temporales, como son la música y el teatro (en tanto que representable escénicamente), Cavell se refiere ante todo al aspecto temporal dramático, dinámico, direccional (y diríase que heroico, trágico, fáustico) que él atribuye a esas artes. Música y drama teatral compartirían la condición de la acción humana, resumida en dos aspectos: tener un carácter de temporalidad tensa y orientada desde un pasado rememorado hacia un futuro anticipado y proyectado, a través de un presente en el que ambos se anudan; así como el hecho de que sólo el presente “existe realmente” y es donde todo lo que es decisivo se juega. Ambas artes serían, por esta razón, una “imitación” de los “hechos de la vida” que hacen de la acción humana lo que es<sup>32</sup>. Esto sería el verdadero aspecto constitutivo común a ambos medios, y no, como sugeriría una perspectiva más “formalista”, lo que según Cavell serían las meras “propiedades teatrales” de sucesión de estados dinámicos y coloraciones emotivas diversas, ni tampoco la coordinación de la multiplicidad de éstos en una unidad de organización<sup>33</sup>.

Si Cavell rechaza una concepción “formalista” de la música y su medio en términos de “organización del espacio sonoro”<sup>34</sup> (espacio que la vanguardia de los años 50 y 60 asumía como objetivo “ampliar” con nuevos materiales, y nuevos modos de organizarlos), es porque concibe la música como *arte dramático*: una especie de “drama sin palabras” (pero no por ello menos narrativo, ni menos vinculado a la acción humana y sus condiciones<sup>35</sup>): “cuando [la] comprendemos, escuchamos la música que nos es más familiar de la misma forma en que seguimos las líneas y acciones en aquel medio que hace drama de la poesía”<sup>36</sup>. La música es, según esto, un arte mimético (podemos entender, aunque Cavell no llegue a decirlo así, que su objeto de imitación sería la acción humana, puesto que imita los “hechos de la vida” que hacen de la acción humana lo que es). Pero Cavell asocia esta condición de la música a los recursos (armonía funcional, desarrollo motivico) que son específicos de la música tonal, y la reconoce sólo plenamente operante en este tipo de música: particularmente en la forma sonata

<sup>31</sup> Cfr. nuestros apartados 2.1.1., sobre los “dos escepticismos”, y 2.2.7, sobre la contextura de la acción ética humana”, inicio.

<sup>32</sup> MWM: 331.

<sup>33</sup> MWM: 320.

<sup>34</sup> MWM: 221-222.

<sup>35</sup> Nada que ver en el fondo, pues, con las “formas móviles sonantes” (*tönend bewegende Formen*) del formalismo musical “dinámico” de un Hanslick.

<sup>36</sup> MWM: 352.



de la época clásico-romántica, a la cual Cavell denomina un “medio” de la música<sup>37</sup>. La forma sonata sería la materialización más concreta del carácter dramático del medio musical, en cuyo surgimiento histórico, la música accedería por vez primera a su “autonomía dramática” (su capacidad de ser dramática, pero con sus recursos propios) respecto de condiciones previas de dicho arte que Cavell juzga comparativamente más inmaduras y serviles (y en efecto, la sonata, estrechamente vinculada a la tonalidad, es la más “narrativa” de las llamadas “formas musicales instrumentales”; recordemos, por otra parte, los orígenes de la tonalidad y la armonía funcional en los intentos de restaurar el teatro griego que darían lugar al moderno género operístico como *drama in musica*, a comienzos del siglo XVII).

La principal dificultad de fondo del oyente ante la música de vanguardia, según Cavell, sería la pérdida de la direccionalidad dramática de los eventos melódico-armónicos que es característica de la música tonal, y que constituye para la música su *presentness*:

En mi experiencia, este tipo de escucha ya no es totalmente posible con la desaparición de la tonalidad – quizás sea esta *presentness* continua la que echamos de menos en las dificultades de la música post-tonal, más que su carencia de melodías y armonía, pulso y ritmo. [...] Esto sugiere que la fidelidad al arte de la música no se expresa en un esfuerzo, como pudiera formularse, por encontrar modos de organización basados en el sonido mismo (una forma de hablar que podría describir cualquier música, o ninguna música en absoluto), sino descubrir qué hay en los sonidos sucesivos que en cualquier momento les ha permitido ser percibidos como *presentness*. [MWM: 352-353]

Queda así definida la tarea del arte moderno para el medio musical como la búsqueda de aquello que, por ser fuente de experiencias de *presentness* (en el sentido ya mencionado de direccionalidad cargada de sentido), hace que el flujo de sonidos sea convincente como “música”<sup>38</sup>. Nótese el paralelismo evidente de la última frase interrogativa en el pasaje citado con la fórmula general de Cavell para la pregunta por la esencia del medio de las artes, pregunta que es característica del arte moderno: *presentness* es, para Cavell, un aspecto definitorio del medio musical hasta identificarse con el mismo, y lo es suprahistóricamente, pues lo que produce *presentness* puede cambiar; pero lo que nunca cambiaría es que, allí donde hay música, siempre hay *presentness*, en el sentido de flujo direccional, en que define Cavell este concepto para la música. Preguntarse por la esencia del medio musical es preguntarse por aquello que constituye la *presentness* (en el mencionado sentido dramático-dinámico y narrativo) de la sucesión temporal de sonidos.

Ahora bien, Cavell habla también de *presentness* en relación con la pintura, pero refiriéndose a un aspecto de ésta que parece contrapuesto a las artes del tiempo, musical y dramática; y aquí es donde esta noción ha dado lugar a más equívocos. Pues la figura de la *presentness* en el caso de la pintura es lo que Cavell llama su “apertura”, su estar “totalmente ahí” (*total thereness*) o, haciendo una analogía antropomórfica, su “candidez” (o quizás sería más adecuado decir “franqueza”). Como explica él mismo, “la cualidad que tengo en mente podría expresarse como apertura lograda mediante la instantaneidad”<sup>39</sup>: el hecho de no guardar rasgos ocultos, no esconder nada, no mantener nada fuera del alcance de la vista, que Cavell vincula a la modalidad temporal de lo instantáneo.

<sup>37</sup> MWM: 221

<sup>38</sup> Esto, en efecto, es lo que Schoenberg se propuso hacer con medios “armónicos” atonales: mantener la direccionalidad “narrativa” de la música en ausencia de la armonía funcional y tonal, preservando recursos como el desarrollo motivico e, incluso, la forma “sonata”. Sus sucesores serialistas de la vanguardia de Darmstadt no se propusieron tal cosa, y no es de extrañar que no cuenten con el aprecio de Cavell.

<sup>39</sup> TWV: 111.

La operación de Cavell es interesante: influido por Greenberg, asume la concepción de la pintura que Greenberg extrajo como conclusión a partir de la teoría formalista, purovisualista, de la pintura<sup>40</sup>; pero la reinterpreta en un contexto radicalmente diferente:

Un hecho de la pintura descubierto [por la línea *all-over* de Pollock] es tan primitivo como ninguno: no exactamente que un cuadro sea plano, sino que su planitud, junto al hecho de ser de una extensión limitada, significa que está *totalmente ahí*, totalmente abierto a tí, absolutamente frente a tus sentidos como no lo está ninguna otra forma de arte. El estar totalmente ahí no es lo que los estetas solían querer decir, sea esto lo que sea, denominando espaciales a la mitad de las artes, distinguiéndolas de las que son temporales; pues el estar totalmente ahí puede entenderse como una negación de la espacialidad (física), de lo que las criaturas tridimensionales que normalmente caminan o se sientan o dan la vuelta entienden por espacialidad. Lo que está en el espacio tridimensional no está *todo* ahí para los ojos, en el sentido revelado [por la pintura de Pollock]. [TWV: 109]

Cavell asume aquí la formulación greenberguiana de planitud y limitación como condiciones límite de la pintura, y la contraposición del espacio pictórico (plano) al tridimensional (que llevó a Greenberg a su concepción “pictoricista” de la escultura). Pero lo que no asume es el contexto formalista de justificación teórica en el que Greenberg situaba estas ideas. Ni el de la clasificación de las artes “espaciales” y “temporales” heredada de Lessing (la pintura como arte plástico, que, por ser a las artes plásticas artísticamente extrínseco cualquier efecto de tiempo, debería ser exclusivamente espacial); ni el de la pintura como arte puramente óptico, dirigido sólo a la vista (que por tanto, no debería tener contaminación táctil, ni tridimensional). Y menos aún la noción formalista de que la obra de arte pictórico se da a los sentidos como unidad simultánea de toda su diversidad formal; pues Cavell (como hemos visto) es crítico con la noción formalista de “unidad” (simultánea o no). Con la ironía añadida de emplear las ideas de Greenberg sobre el “espacio óptico” (de origen purovisualista sobradamente certificado), para reforzar su propia tesis de que no es de una afirmación de la espacialidad a costa de la temporalidad de lo que en el arte pictórico se trata.

En cambio, Cavell sitúa la formulación greenberguiana en el contexto de sus propias ideas sobre la modalidad temporal de primado del presente y contingencia en la acción humana: “temporalidad”, luego queda descartado todo “principio formalista” de “exclusión del tiempo” (y en efecto, Cavell no sostiene que efectos artísticos que tienen que ver con el tiempo sean espurios al medio pictórico); “contingencia”, luego nada de la necesidad supuestamente característica de la unidad instantánea de la obra. Sí sigue Cavell, en cambio, a Fried, al vincular esta *presentness* constitutiva de la pintura a lo que Fried caracteriza como la “ficción suprema” de la tradición antiteatral: que a la total apertura visual de la obra al espectador le acompañe el radical cierre e independencia ontológica de dicha obra respecto al propio espectador<sup>41</sup>.

Es posible que Cavell, al aplicar a la pintura dicha noción, esté siguiendo el ejemplo de Fried, que así lo hace en “Art and objecthood” y otros textos<sup>42</sup>. ¿Cuál es, pues, la contribución de Cavell y cuál la de Fried, en esta construcción de la noción de *presentness* para el medio pictórico? Por adelantar algunas ideas<sup>43</sup>, digamos que seguramente Fried, al hablar de *presentness* en relación con el medio pictórico (pero también con el arte modernista en general, y en contraposición al literalista), estaba tomando materiales de una noción, la de *presentness*, que había sido creada por Cavell en sus textos sobre el escepticismo, el drama y

<sup>40</sup> Cfr. 1.4.2., 1.4.3.

<sup>41</sup> TWV: 111.

<sup>42</sup> Cfr. SaF: 96-7, ML: 127-8, AaO: 166-167, entre otros.

<sup>43</sup> Propondremos nuestra interpretación con algo más de detalle al final del apartado 3.6.4. de la sección dedicada a Fried.

la tragedia, y que sólo en esos textos aparece con su plenitud de matices éticos y en su contexto originario y más amplio (que, como ya indicamos, son las reflexiones de Cavell sobre la textura peculiar de la acción ética e histórica humana). En dichos textos, junto al aspecto diacrónico de estructura de anticipación y direccionalidad en la sucesión temporal, y sin perjuicio de los mismos, se encuentra *también* el aspecto sincrónico: el instante denso en que una multiplicidad de determinaciones se dan todas ellas y compiten entre sí al reclamar para cada una toda la atención. Fried, para construir la noción de *presentness* como prerrogativa del medio pictórico (que no es el único sentido que esta noción tiene en el propio Fried), toma este segundo aspecto, y con ello, como veremos más adelante con detalle, reinterpreta la noción greenberguiana de la experiencia de la pintura como “unidad formal instantánea” (donde aparecía un aspecto que ya señalamos: el “olvido de sí” del espectador y su “inmersión” en la experiencia de la obra, muy similar a lo que en la historiografía de Fried aparecerá como “absorción”). Y lo hace de un modo que reemplaza dicha noción y le da un sentido radicalmente no-formalista, que ya no tiene que ver con la “exclusión del tiempo”, ni con la donación de una mera “unidad formal de elementos decorativos”, y que sustituye el greenberguiano “todo-de-una-vez” (de connotaciones deterministas, o cuando menos, atemporales: el “todo” se da de una vez, pero ya para siempre, y siempre igual, *de una vez por todas*) por el cavelliano “nuevamente-a-cada-instante” (de connotaciones radicalmente contingencialistas: lo que se da, tiene que siempre volver a darse de nuevo, como partiendo de cero, *a cada sucesivo instante*, sin que nada garantice que vuelva, en efecto, darse, a renovarse en su donación, o a volver a darse del mismo modo, con los mismos contenidos, o con la misma capacidad de convicción)<sup>44</sup>.

Esto nos permite entender la conexión de la caracterización cavelliana de la *presentness* para el arte de la pintura con aquella otra faceta de la *presentness* que pone de relieve Cavell cuando habla de música y drama. Lo crucial de la “candidez” del medio pictórico es análogo a lo que es crucial en la temporalidad de música y drama y en la acción humana: el primado de un presente *denso*, donde una multiplicidad se da a la vez, y donde todo cuanto hay en ella es accesible, y puede en principio ser conocido (nada es de por sí oculto<sup>45</sup>), aunque el espectador/agente humano tiene capacidad limitada, por lo que sólo ve aquellos aspectos a los que atiende, y los otros, por no atender a ellos, se le hacen ocultos; y eso le hace responsable de las consecuencias éticas de su incapacidad de ver (culpabilidad moral o penal en la acción ética cotidiana; descrédito profesional del crítico en la práctica de la crítica artística). Que este es un contexto radicalmente diferente del horizonte del pensamiento formalista y greenberguiano, lo manifiesta el hecho de que la candidez de la obra pictórica es también la cualidad propia de la “interioridad” (privada tal vez, pero no secreta, según Cavell) del alma humana: ningún aspecto de ella es absolutamente inaccesible, sólo el cambio de énfasis en la atención hace que unos aspectos oculten a otros.

Ahora bien, la unidad de los dos aspectos principales de la *presentness* en su aplicación a las artes, la certifica el hecho de que el aspecto de “candidez” que constituye su manifestación en el medio pictórico también es indicado por Cavell (aunque no bajo ese

<sup>44</sup> No se excluye, empero, que en Fried quede un “residuo formalista” de aquella noción greenberguiana del “todo-de-una-vez”: se encuentra, como veremos, en la importancia que para Fried conserva la categoría de origen formalista de “cierre”, pero en una cierta versión “semántica” de la misma. Cfr. el apartado 3.7.5.

<sup>45</sup> El hecho de que no oculte nada (por ser extensión bidimensional finita) es una razón de la importancia del argumento de Thompson Clarke, mentor de Cavell, tanto para éste como para Michael Fried, quien desarrolla la idea, tanto en su historiografía (interpretación no-greenberguiana de la planimetría de Manet) como en su crítica (interpretación de la relevancia renovada de la superficie del soporte y cualidades *hápticas* en la pintura a partir de finales de la década de 1960 en las obras de Jeff Poons y otros).

nombre) como un aspecto característico del medio del drama teatral<sup>46</sup> (y podemos con ello entender que también lo es para Cavell del musical). El medio del drama<sup>47</sup> consistiría en mantener en todo momento a la vista del espectador toda la evidencia relevante para el desarrollo y desenlace de los acontecimientos trágicos, de modo que la incapacidad del espectador para hacerse cargo de ella es un rechazo o incapacidad culpable de ver que, al situarle en la misma posición y el mismo error que el personaje trágico, le hace, junto con éste, cómplice del carácter fatal de dichos desarrollo y desenlace (lo cual es central al efecto e implicaciones éticos que Cavell atribuye como finalidad originaria al drama)<sup>48</sup>.

Vemos así que Cavell sitúa la noción de *presentness* en un contexto teórico que es producto de sus propias inquietudes (que son éticas, antropológicas y ontológicas, y de un carácter enteramente ajeno a las de Greenberg, cuando no opuesto a las tendencias, intereses e inquietudes característicos del formalismo en general). Ese contexto es el problema del presente, de la saturación de la acción, de la responsabilidad derivada de la finitud del conocimiento (y de la “visión”) que es propia de la condición humana, y apunta a un modo de visión que es un comprender para actuar, y un reconocer lo que, habiendo sido decisivo en el instante pasado, se nos pasó desapercibido porque no fuimos capaces de verlo, afrontando las consecuencias trágicas de nuestro descuido que nos revelan esa importancia crucial: un modo de ver que conlleva un reconocimiento de nuestra condición finita de seres humanos, que (según Cavell) nuestra condición moderna nos ha hecho olvidar. Apunta también a la responsabilidad del crítico sobre la capacidad de apreciación de lo relevante y de la cuestión, idea o problema central (*the point*) que se hallan detrás de una obra artística, capacidad que ha de revalidarse a cada instante en un esfuerzo constante por mantener la atención, y apunta, asimismo, a la dificultad de esa tarea. Esa responsabilidad es, para el crítico, el índice de su seriedad<sup>49</sup>. El “renovarse cada vez”, “no dar nada por sentado”, el que todo en el arte sea algo que “está por descubrir” (incluso, o especialmente, mucho de lo que el formalismo dio por definitivamente sustanciado bajo el concepto de “lo formal”), el revalidar la tradición modificando su significado con la contribución propia a ella, en que se cifran el modernismo post-formalista, no-formalista, de Cavell, y también el de Fried: estas son las ideas clave que forman el horizonte del discurso cavelliano sobre la *presentness*.

---

<sup>46</sup> Al menos, del drama en un sentido fuerte, tal como estaría según Cavell tipificado, sin igual, en el *King Lear* y otras tragedias de Shakespeare.

<sup>47</sup> MWM: 313.

<sup>48</sup> MWM: 282, 319, 331-4, 339.

<sup>49</sup> Ideas todas estas presentes en la sección introductoria de “Three American painters”, autodeclarado primer texto de madurez, aunque todavía “formalista”, por Michael Fried, y revalidadas después en su intervención en el coloquio “Art criticism in the sixties”.



## 2.5. Teoría de la modernidad artística: estética de la sospecha

Cavell desarrolla su concepción de la modernidad artística en una serie de textos, escritos por los mismos años en que Fried comienza a despuntar como crítico de arte (y en buena parte, en respuesta a su diálogo personal con el propio Fried); dichos textos son algunos de los reunidos más tarde en la antología *Must we mean what we say?*. También aparece esa concepción cavelliana del arte moderno en ciertos pasajes señalados de la obra fundamental de Cavell, *The claim of reason*<sup>1</sup>. Dicha concepción discurre en paralelo con su teoría general sobre la modernidad, centrada en torno al gran tema de la filosofía cavelliana, que es el problema del escepticismo como pérdida del mundo. Si bien es cierto que el propio Cavell parte en buena medida de una cierta lectura de Greenberg, en este caso se trata más bien del Greenberg de tono moralista y apocalíptico, cargado de inquietudes políticas y sociales, izquierdista y liberal, de la época de “Avant-Garde and Kitsch” y de la *Partisan Review* (publicación con cuyo círculo de autores Cavell tuvo en su juventud, al parecer, contacto personal); aunque también parece hacerse presente una lectura cavelliana de “Modernist Painting”. De este modo, y aunque la fuente de ciertas de estas ideas sea greenberguiana, Cavell ofrece una lectura muy peculiar de la noción greenberguiana de “Modernismo”, que aleja considerablemente esta noción del contexto de la problemática formalista en conexión con la cual tuvo su origen en autores como Fry o Bell (por quienes Cavell no parece haberse interesado, y a quienes no cita prácticamente jamás). A lo largo de este capítulo tendremos ocasión de constatar las peculiaridades de esta formulación.

### 2.5.1. “Situación modernista” y crisis: reflexividad y aseguramiento como “necesidad”

En “The avoidance of love”, una extensa lectura interpretativa del *King Lear* de Shakespeare<sup>2</sup>, Cavell explica cómo el “giro epistemológico” de Descartes (momento de apertura de la Modernidad filosófica) pone en crisis de credibilidad a la realidad del mundo y de las “otras mentes”, que en verdad no son propiamente objeto de creencia, como tales, sino que pertenecen al nivel prerreflexivo más profundo de los presupuestos incuestionados que constituyen el plexo total de creencias siempre ya operantes en todo vivir cotidiano en cualquier mundo dado. Pero la filosofía exige su criterio de certeza a toda forma de experiencia, exigencia que instaaura la actitud científica moderna, pero que también impone, en general, una actitud cognitiva sobre la vida: “la idea de que podemos salvar nuestras vidas conociéndolas”<sup>3</sup>, en lugar de simplemente viviéndolas, critica Cavell, quien se erige en portavoz de Wittgenstein para denunciar esa actitud “epistémica” ante la vida que caracteriza al filósofo “tradicional” (aunque no sólo a éste) como incapacidad de aceptar las formas de vida humana que hacen finito todo conocimiento humano, pero que al mismo tiempo que lo hacen posible, también<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Los textos más importantes para esta cuestión son: “Between Acknowledgement and Avoidance” en *The claim of reason*, así como “Music discomposed”, “A matter of meaning it” y “The avoidance of love”, en *Must we mean what we say?*. También es de interés la lectura cavelliana de Kierkegaard ofrecida en “Kierkegaard’s *On authority and revelation*”, dentro de ese mismo volumen.

<sup>2</sup> MWM: 267-353.

<sup>3</sup> MWM: 323;

<sup>4</sup> TCR: 393, 454, 478; cfr. también MWM: 61, 318, 322-324, 342, y TCR: 351-352, 475-476.

Pero Cavell no se toma esa crisis como una mera cuestión de historia intelectual, sino que ve en ella el síntoma de algo que llega a afectar a la vida misma, a la vida en tanto que entrega al vivir cotidiano del mundo tal como es dado en la experiencia inmediata y también en la humanidad de los otros. La actitud crítica del filósofo moderno se convierte en acontecimiento cargado de efectividad histórica al minar esa vivencia; o más bien, quizás esa actitud crítica, y el escepticismo al que ella lleva, son síntomas de que aquella vivencia inmediata estaba ya de algún modo minada. Así entra en crisis la confianza premoderna del sujeto en su relación inmediata con el mundo; que ya no es la duda escéptica del sujeto epistemológico de la filosofía, sino la crisis del sujeto en cuanto que individuo de las sociedades occidentales modernas. Esto es para Cavell una marca distintiva de la condición moderna.

La relación con el mundo previa al escepticismo moderno es descrita por Cavell como una entrega total a la inmediatez de la vida, sin actitud cognitiva de distancia crítica, ni reservas escépticas de ningún tipo; para el individuo ello supone la plena participación en las relaciones interindividuales, en el tejido de las actividades humanas, y el asentimiento a los valores que esas actividades portan. Para el hombre moderno, la crisis escéptica supone la pérdida de confianza en esos valores y actividades, una creciente exigencia de certeza absoluta respecto de la validez de todo ámbito de experiencia, la adopción de una actitud fundamental de desconfianza precavida en las relaciones humanas; en suma: su alejamiento de la realidad hacia una actitud cognitiva y su distanciamiento de la relación inmediata de inmersión en el mundo. Relación que desde ese momento quedará circunscrita, como término ausente de una situación de pérdida, a un momento premoderno, anterior al origen de la modernidad, al que difícilmente parece posible volver<sup>5</sup>. El aspecto irónico y paradójico de esto, es que la pérdida se origina en la “seria preocupación” por la realidad, por asegurar la presencia del mundo y las personas, que está en el fondo de la motivación de la actitud escéptica. Pero el análisis al que conduce ese interés lleva al escéptico a encontrarse, como resultado, no el mundo, sino algo muy distinto: *sense data* y otros supuestos “elementos constituyentes” de la experiencia, que nunca son ellos mismos la experiencia como tal. Y desde aquí, contra la intención inicial, ya no es posible el camino de vuelta a la experiencia del mundo sin que haya pérdidas.

Análogamente, ya en el plano del arte, Cavell entiende la modernidad artística bajo la rúbrica de crisis y pérdida; denomina “situación modernista” a la experiencia artística de esa crisis. A la pérdida de la premoderna relación inmediata con el mundo corresponde aquí la crisis de la relación premoderna de la práctica artística en el presente con la práctica artística de la tradición y su legado. En época premoderna esa relación, tal como Cavell la describe, nunca es de crítica ostensible; o si ocasionalmente lo es, la crítica se dirigiría sólo al pasado más inmediato por haber desnaturalizado y traicionado una línea de continuidad más fundamental con el pasado anterior (este es, por ejemplo, el tenor de la crítica que dirigen los movimientos neoclasicistas o restauradores, contra un inmediato pasado barroco, manierista, etc., de licencias artísticas inadmisibles y de extravagancias). Pero lo que en época premoderna no se pondría nunca bajo duda crítica sería la relación misma de continuidad con la tradición, de la cual no se duda que pueda ser naturalmente reestablecida incluso tras la reacción a un supuesto período anterior vivido como “decadente”.

---

<sup>5</sup> Cavell, de modo muy significativo, denomina “absorción” (*absorption*) a la relación natural premoderna del individuo con el mundo de la vida, y *presentness* a la experiencia que el sujeto tiene del mundo en esa relación; llamará “teatralización de la vida” al resultado de la pérdida de ambas. Cfr. MWM: 322-324, 348.

Pero en el inicio de la modernidad artística acontece algo distinto: una pérdida de la confianza en que la actitud meramente receptiva de la tradición tenga la capacidad de permitir recrear los valores artísticos; valores que, por otro lado, siguen viéndose representados por lo que se reconoce como mayores logros de la tradición. O en palabras de Cavell: la relación del presente artístico con la tradición “ya no puede darse por sentada”; y ello motiva el giro autorreflexivo de las artes sobre sí mismas. En palabras del estudioso de Cavell, David Pérez Chico, glosando un pasaje clave de *Must we mean what we say*:

El modernismo, o la modernidad, se caracteriza para Cavell por ser una época en la que cada una de las artes se convierte en su propio objeto “como si”, nos dice Cavell, “la tarea artística inmediata fuera la de establecer su propia existencia. La nueva dificultad que entra en escena consiste en mantener las creencias propias en la propia empresa de cada uno, pues el pasado y el presente se vuelven problemáticos al mismo tiempo”. Ésta es una dificultad que, según Cavell, la filosofía [contemporánea] compartiría con las artes: cada filósofo se enfrenta con la dificultad de hacer que su esfuerzo actual llegue a ser parte de la historia de la empresa con la que se ha comprometido.<sup>6</sup>

Se pierde la confianza en que la mera prosecución de la actividad tal como se transmite desde el pasado tradicional sea capaz de inscribir la actividad presente en el curso histórico de esa misma tradición. En el caso del arte, esto significa que se pierde la confianza en que una práctica artística consistente en la simple continuidad, o incluso el mero perfeccionamiento gradual, de los recursos, prácticas y convenciones artísticas, tal como se reciben de la tradición, siga siendo capaz de producir valor artístico, objetos artísticos que provoquen una experiencia de convicción.

La convicción que el arte moderno ve cuestionada es, primero, de la legitimidad de sus productos como objetos artísticos en general, y en particular, como objetos de tal o cual práctica artística; y segundo, la convicción de su valor artístico más allá de la mera pertenencia al género de “objetos artísticos” o a las especies particulares “objeto de escultura” o “de pintura”, etc. Al artista moderno se le hace imperativo el ejercicio de una crítica sistemática y por principio de lo recibido de la tradición en materia de formatos, procesos técnicos, recursos plásticos, objetivos a alcanzar. Lo que producirá será siempre algo innovador, irá de suyo el que su actividad debe ser de orientación crítica; y así, la crítica a la práctica artística establecida se convierte en parte constitutiva de su labor, y en requisito previo de todo valor y toda capacidad de convicción de sus obras.

Para Cavell, es el hecho de que la relación del presente artístico con la tradición no pueda darse por sentada lo que explica el giro autorreflexivo que realizan las artes modernas sobre sí mismas, para plantearse como problemas sus propios procedimientos, soportes y recursos tal y como venían presuponiéndose tradicionalmente<sup>7</sup>. Parafraseando a Greenberg, Cavell se refiere a la problematización y tematización de los recursos de las prácticas artísticas modernas: los modos de proceder en el proceso creativo se tornan cruciales, y se han vuelto problemáticos junto con el repertorio de procedimientos heredados de la tradición artística, que ya no sirven a los problemas de la práctica actual; y los problemas que esos procedimientos han de resolver son idénticos a los procedimientos mismos, y son diversos y específicos para cada práctica artística<sup>8</sup>. Cavell explica que las diversas artes modernistas se encuentran empeñadas en encontrar sus propios límites; los límites son las normas mínimas

<sup>6</sup> David Pérez Chico: *Stanley Cavell: Escepticismo como tragedia intelectual. Filosofía como recuperación del mundo ordinario*, tesis doctoral, Universidad de La Laguna, 2004, p. 34. El pasaje de Cavell glosado en la cita es del “Prólogo”, MWM: xxii-xxiii.

<sup>7</sup> MWM: 180, 186.

<sup>8</sup> MWM: 180, 186.



(procedimientos del proceso creativo o propiedades de sus objetos) que permiten reconocer al producto de una acción creativa como objeto artístico de una determinada práctica artística, y no de otras, es decir: que lo hacen convincente como tal producto de un arte o práctica artística determinada; de lo cual depende que sean reconocibles, relevantes, que “cuenten” como “arte” a secas y en general (de este modo acomoda Cavell el principio formalista de separación de las artes dentro de su propio enfoque wittgensteiniano)<sup>9</sup>.

La idea del repliegue sobre sí en busca de aseguramiento es plenamente greenberguiana (y formalista), no es una idea original de Cavell. Pero subrayaremos que a Greenberg, como al formalismo, lo que le interesa de ella es que tal aseguramiento sea posible, que haya una consistencia propia de las artes que se pueda asegurar, y qué sea esa consistencia y por qué medios se asegure. Mientras que en Cavell hay un sutil e importante cambio de acento: lo más importante no es si hay tal consistencia, ni qué procedimientos de aseguramiento se pongan en juego, sino la propia experiencia (¿subjetiva?, ¿psicológica?) de una crisis, de una falta de consistencia, la sensación de la necesidad de ese aseguramiento, que son experimentadas por quienes practican las artes. La “crisis” y la necesidad que motiva la búsqueda eran en Greenberg (al menos en el “segundo Greenberg”) un mero contexto histórico-genético para justificar la idea de un giro autorreflexivo del arte moderno; en Cavell, como en Fried, esa crisis y esa consiguiente experiencia de acuciamiento de su superación son la idea, el tema central.

### **2.5.2. Crítica y reconocimiento de convenciones**

La situación crítica del modernismo hace necesaria la constante puesta a prueba de las convenciones que rigen el arte y sus medios, porque aquéllas pierden su poder de convicción tradicional, dejan de tenerlo asegurado, y es necesario probar si lo conservan o no, renovarlo. El efecto en una obra lograda de una tal puesta a prueba es una sensación de convicción, acompañada de un sentimiento de sorpresa o descubrimiento ante el hecho de que el objeto logre convencer como arte, como obra de un medio determinado, teniendo las características que tiene, que no son acordes con las convenciones que hasta el momento venían sirviendo como criterio para reconocer una obra de arte, un objeto de ese medio determinado: Cavell describe así la chocante experiencia de que una obra de Caro (un objeto no realizado por ningún procedimiento previamente considerado escultórico: ni por modelado, ni por talla sustractiva de un bloque, ni aún por ensamblaje físico de piezas, sino por mera yuxtaposición) resulte pese a todo convincente como escultura:

El problema que esto me plantea no es exactamente el de decidir si esto es arte (quiero decir, escultura), ni el de encontrar alguna definición de “escultura” [...] El problema es que me encuentro, por así decirlo, apegado al conocimiento de que esto es escultura en la misma medida que cualquier otro objeto [que haya sido reconocido como escultura en el pasado]. El problema es que ya no sé qué es la escultura, por qué llamo a cualquier objeto, al más central o tradicional, una pieza de escultura. ¿Cómo *pueden* los objetos que están hechos así [como la nueva escultura en metal de Caro] suscitar la experiencia que había creído confinada a objetos hechos de modo tan diferente? [MWM: 218]

Nótese que ahora lo relevante en la experiencia no es ningún detalle particular de contenido, (por ejemplo, que la obra ponga en juego variaciones de modelado, o sutilezas de ensamblaje o de organización); lo importante es lo que en Cavell constituye el “fundamento” mismo de la

---

<sup>9</sup> Cfr. MWM: 219.

legitimidad de la experiencia de algo como “arte”: el hecho de que “convence”. Una experiencia así no sólo pone de relieve la cuestión de según qué criterio denominamos escultura al nuevo objeto, sino que plantea también esa cuestión para todas las obras conocidas del pasado que han recibido esa denominación: si estamos convencidos de que tanto éstas como aquél son igualmente “escultura”, pero el criterio que justificaba en éstas tal designación no se cumple para aquél, ¿cuál era, pues, el criterio que nos hacía considerar “escultura” a todas esas piezas antiguas?

Con esto, el procedimiento de puesta a prueba pone en duda, es decir, “critica” el criterio mismo de lo que es relevante como arte y como un medio artístico determinado, y lo pone en duda a cada momento. El esfuerzo purificador significa para Cavell que la condición del arte en el modernismo es la de algo cuyos criterios y normas han de estarse redescubriendo a cada momento:

...no está claro a priori qué cuenta, o contará, como pintura o escultura o composición musical... [sic.], así que no tenemos criterios claros para determinar si un objeto dado es o no una pintura, una escultura.... [sic.]. [MWM: 219]

Por eso mismo, lo que a cada momento se redescubre como criterio, no es algo que tenga validez más que para el mismo momento y época en que se descubre: es sólo aquello que “en cualquier momento determinado” ha resultado esencial para nuestra convicción, y en cada momento podemos descubrir que eso es algo distinto de lo que hasta entonces pensábamos. Descubrimos, en un cierto momento, lo que, sin saberlo, pensamos *ahora* que era y *siempre había sido* esencial para que algo nos convenciera como “arte” y como un arte determinado; pero en otro momento ulterior podemos volver a repetir esa experiencia de descubrimiento, y encontrar así que esto esencial *es y era* algo distinto de lo que en la ocasión anterior creíamos haber descubierto. Tampoco la necesidad de ese redescubrimiento ha existido siempre: “Ese descubrimiento es innecesario mientras hay una tradición”<sup>10</sup>, puntualiza Cavell.

En el arte moderno, el medio y la serie reemplazan al estilo como índice del valor de la contribución personal de un artista. La “invención” del medio de un arte (la invención de un nuevo medio para él) supone el nuevo reconocimiento de algún aspecto que, desde ese momento, es experimentado como algo que estaba siempre ya presente en el pasado de ese arte; y esa experiencia de invención y reconocimiento del medio es también la experiencia de su redescubrimiento como fuente de la convicción de que los productos de esa práctica artística son objetos propios de ese arte<sup>11</sup>. La originalidad que identifica a los diversos artistas, y que debe ser valorada, ha de descubrirse indetificando qué aspecto particular del medio es el que reconocen con sus obras; pero no radica en qué sea lo que reconocen (dos artistas pueden reconocer lo mismo – por ejemplo, los bordes que delimitan el plano pictórico – de modos diversos – por ejemplo, como lo hace Frank Stella, y como lo hace Jules Olitski), sino el modo concreto en que lo reconocen (mediante qué procedimientos y configuraciones formales dictadas por éstos), en cuál es el medio inventado. Éste se expresa en toda una serie de obras, y no es una cuestión de estilo ni de ejecución sino de “concepción”; pero aún más importante es el hecho de la responsabilidad del artista sobre el resultado de su uso del nuevo medio<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> MWM: 219-20.

<sup>11</sup> TWV: 115.

<sup>12</sup> TWV: 112.

### 2.5.3. Cambio artístico, “progreso” y “cambio de mundo”: Cavell y Thomas S. Kuhn

Recordemos la crítica cavelliana de la posición positivista en teoría y filosofía de la ciencia, y de la distinción “contexto de justificación/contexto de descubrimiento”, en “Music discomposed”, que ya tuvimos ocasión de analizar en nuestro capítulo “Discursos sobre el arte”<sup>13</sup>. Cavell extrae de esta crítica interesantes consecuencias para el fenómeno artístico<sup>14</sup>. Al argumentar sobre su rechazo de la concepción positivista de la relación interdisciplinar entre Estética filosófica (a título de disciplina teórica y reflexiva, metadiscursiva) y práctica artística (como disciplina “experimental”, empírica) Cavell matiza que el motivo de su rechazo de la contraposición positivista es la interposición, en el caso del arte, de otro discurso de nivel intermedio, el discurso crítico, que versa sobre él, y que se constituye en parte del propio fenómeno artístico a considerar. Pero en cambio, contra lo que sería de esperar, Cavell niega que el rechazo de dicho modelo positivista se deba a una falta de analogía entre el modo como opera la ciencia en tanto que actividad y su proceso evolutivo y como lo hace la actividad artística, o a que no se pueda hablar de “progreso” en el arte en algún sentido coherente: pues Cavell afirma que hay analogía entre la actividad artística y la científica; eso sí, bajo el supuesto del modo como el historiador y teórico de la ciencia Thomas S. Kuhn concibe esta última. En efecto, Cavell fue persona cercana a Kuhn, además de colega de éste en los años en que Cavell enseñó en la Universidad de Berkeley (a fines de la década de 1950)<sup>15</sup>.

Con respecto a Kuhn, lo que interesa aquí señalar son algunas de las consideraciones filosóficas sobre la ciencia de los últimos capítulos de su influyente obra de 1962, *The Structure of Scientific Revolutions*, particularmente las de los caps. X (“Las revoluciones como cambios del concepto del mundo”), XII (“La resolución de las revoluciones”) y XIII (“Progreso a través de las revoluciones”). Puesto que nuestra finalidad no es ocuparnos aquí de la obra de Kuhn, nos vamos a tener que permitir una síntesis muy panorámica, sin detenernos en el análisis o la cita detallada de pasajes.

Resumiendo mucho, los aspectos relevantes son los siguientes: Kuhn defiende una concepción del cambio científico como “cambio de paradigma”, donde un paradigma es un modelo teórico que propone un marco conceptual tanto del proceder científico como del mundo físico; marco que conlleva toda una forma de entender qué constituyan los datos de la investigación, de identificar y formular sus problemas, y de plantear sus soluciones y los métodos para alcanzarlas. Cuando un tal modelo se configura en sus líneas básicas, y se establece como el aceptado por la comunidad científica por unanimidad, se convierte en el modelo teórico único, o “paradigma”, que rige la “ciencia normal”, o práctica profesional de toda la comunidad científica durante largos períodos de estabilidad, sin novedades de gran calado. Dentro de esta práctica de la ciencia normal, la labor del científico consiste en “descifrar enigmas”, resolver problemas de detalle planteados dentro del marco conceptual del paradigma dominante, y en perfeccionar la articulación lógica de las formulaciones ya propuestas por el mismo. Dicho paradigma conlleva además un modo de concebir el mundo

<sup>13</sup> Cfr. sobre todo el apdo. 2.3.1.

<sup>14</sup> Cfr. MWM: 180-184.

<sup>15</sup> Al respecto de la intensidad de su intercambio de ideas con Kuhn en esta época (que es en la que Kuhn gestaba lo que sería su teoría de las revoluciones científicas), cfr. MWM: xii.

(la realidad física) con impacto en toda la comunidad científica, y más allá, en la cosmovisión y modos de vida de la sociedad contemporánea.

El cambio teórico se produciría debido a una “crisis paradigmática”, o crisis de validez del paradigma establecido como ciencia normal, al encontrar “anomalías” en los fenómenos y datos observacionales que no están conformes con el modelo teórico vigente, y que son de magnitud lo bastante importante, o se acumulan en número lo bastante grande, como para hacer dudar a una parte importante de la comunidad científica de la validez del paradigma que rige la ciencia normal; no son ya, pues, meros “enigmas” dentro del marco del paradigma vigente. Se inicia entonces un período de “ciencia revolucionaria” en que se interrumpe la práctica científica normal, y en cambio se hace frecuente una práctica marcada por hallazgos nuevos, formulaciones teóricas sin precedentes (muchas en conflicto recíproco, además de con el anterior paradigma vigente), y experimentos cruciales. Ese período, no de mucha duración, se prolonga hasta que una formulación determinada de entre las propuestas alcanza un grado de coherencia y muestra una capacidad de explicación y resolución suficientes para suscitar la convicción de la mayor parte de la comunidad científica, logrando al cabo ser aceptada unánimemente por ésta e instituirse como paradigma dominante en un nuevo período de práctica estable de la ciencia normal.

Kuhn había sostenido que las diferencias entre paradigmas sucesivos de la ciencia normal, al ser no de grado, sino sustanciales (no afectan sólo a aspectos particulares, sino a la concepción misma de lo que se entiende por un dato teórico, un fenómeno susceptible de explicación, un problema y su solución), hacían a dichos paradigmas mutuamente “incomensurables”, no siendo posible “medir” el cambio científico en el sentido de un progreso explicativo racional de carácter lineal según criterios tales como el de mayor o menor capacidad explicativa; al menos, no en el curso de sucesión de distintos paradigmas (ya que dentro del curso de desarrollo de un mismo paradigma sí hay “progreso”: perfeccionamiento lógico del modelo teórico y resolución de sus enigmas). Pues lo que un paradigma anterior explicaba, no sería explicado “mejor” por el siguiente, ya que quedaría trasfigurado por éste de modo tal que, o deja de ser considerado relevante como problema para la ciencia y se pierde de vista, o no puede decirse propiamente que se trate del mismo fenómeno, ni del mismo problema; y en cambio, entran en consideración nuevos problemas que antes, bajo el marco del viejo paradigma abolido, serían inconcebibles. No se puede decir, pues, que la evolución histórica de la ciencia conlleve un “progreso ontológico” en el grado de conocimiento del mundo físico como una misma entidad “real”, única y estable, con una positividad óptica dada, sino que más bien supone un relevo histórico de interpretaciones sobre qué sea el mundo físico, mutuamente incomensurables. Como además cada paradigma es un modelo teórico que conlleva una forma de concebir el mundo, el cambio entre paradigmas supone un “cambio de mundo”: en épocas históricas donde la práctica científica está regida por paradigmas distintos, se vive en “mundos” distintos, pues se cuenta con distintas formas de entender el mundo como trasfondo de la vida cotidiana. El cambio científico es un cambio de mundos, la ciencia revolucionaria es una época de crisis de la imagen establecida del mundo.

Afirmando la analogía entre los procedimientos de ciencia y práctica artística, al tiempo que acepta la descripción de esta última ofrecida por Kuhn, Cavell puede evitar las consecuencias que implicaría tal analogía bajo una concepción positivista, y llegar a la conclusión que él quiere: la obra de arte es comparada a un experimento o una teoría científica, que tiene finalidad explicativa y pretende resolver un problema históricamente heredado del pasado más reciente; y por tanto, cuya consideración desde el punto de vista

filosófico (y crítico) es la evaluación y justificación de la solución y de su resultado, antes que el análisis y descripción de su procedimiento al modo formalista (o en todo caso, el análisis y descripción es funcional al objetivo y exigencia de pronunciar aquel juicio). El estilo o época artística es comparado con un paradigma dominante que determina los términos de realización de la actividad artística, sus procedimientos, sus problemas, y su “objeto” de conocimiento. He aquí lo que dice Cavell, en “Music discomposed”, sobre la “resolución de problemas” y el “progreso” en arte:

Los críticos e historiadores del arte (por no mencionar a los artistas) dirán a menudo que el arte de una generación ha “resuelto un problema” heredado de la generación de sus ancestros; parece correcto decir que hay progreso durante *ciertos* períodos del arte y con respecto a ciertos desarrollos dentro de ellos [...] Más aún, la sucesión de los estilos artísticos es *irreversible*, lo que podría ser un componente tan importante del concepto de progreso como el componente de superioridad. Y un nuevo estilo no reemplaza meramente otro anterior, podría cambiar el significado de cualquier estilo anterior; no creo que esto sea meramente cuestión de cambiar el gusto, sino también de cambiar el *aspecto*, por así decir, del arte del pasado, cambiar los modos como puede ser descrito, quitando actualidad a una parte de él, arrojando una nueva luz sobre otra – podría incluso quererse decir que puede cambiar lo que *es* el pasado. [MWM: 182-83]

Las siguientes ideas están aquí presentes: la idea de “progreso” queda limitada al desarrollo interno dentro de ciertos períodos artísticos (Cavell no se define sobre si tal idea se aplicaría también al curso evolutivo del Modernismo; pero lo más coherente sería decir que vale sólo para los períodos del arte “tradicionales”); la irreversibilidad de la secuencia histórica de estilos, pues, no es la irreversibilidad de un progreso racional en sentido racionalista o positivista; el cambio entre estilos es un cambio de sentido y de interpretación de todo el pasado artístico (del mismo modo que en Kuhn los cambios de paradigma son cambios de interpretación del mundo); pero aquí lo que es cada vez reinterpretado es la entera tradición artística precedente: es decir, el “objeto” del arte es la tradición artística misma, la propia historia del arte (como el de la ciencia física es el mundo físico). Y no hay conquista de conocimiento ontológico: el cambio de interpretación es un cambio de “ser” del pasado, es decir, de lo que se entiende por “arte”. Esto introduce un carácter hermenéutico en la posición del artista modernista y en la naturaleza de la actividad artística que no tenía lugar en Greenberg (aunque haya algunos aspectos de estas ideas de Cavell que bien podrían conciliarse, hasta cierto punto, con ideas formalistas<sup>16</sup>).

En Cavell queda resaltado sobre todo el protagonismo que para Kuhn tienen las cuestiones psico-sociológicas y retóricas del mantenimiento de la unidad de la comunidad científica y de la preservación de la convicción de todos sus miembros, y de la sociedad a que pertenecen, en la tarea común (y por tanto, la preservación de la existencia de dicha tarea): la necesidad del cambio artístico viene impuesta por la pérdida de autoridad del paradigma antiguo y la necesidad de uno nuevo que tenga la autoridad suficiente para asegurar la identidad de la tarea común de la comunidad (de artistas en Cavell; en Kuhn, la científica). Esto sólo puede ser obra de ciertos individuos destacados, que no se presentan como innovadores, sino como restauradores de una tradición perdida (es decir, “reformadores”). Y

<sup>16</sup> Así, la idea de que la innovación estilística presente modifica la visión del arte del pasado, que en el fondo no es más que una variante menos radical y algo “domesticada” de la idea fiedleriana de la “creación de la realidad visible” por la actividad artística, sólo que restringida a una recreación de la tradición artística por el arte moderno: no se ve del mismo modo a Velázquez antes que después del surgimiento del Impresionismo, o a Cézanne antes que después del cubismo, o a El Greco antes y después del surgimiento del Expresionismo; etc. Es dudoso hasta qué punto Cavell pudiera admitir una tesis como la fiedleriana aplicada al mundo “ordinario”, visto que Fiedler parte de una teoría epistémica de *sense data*. Desde luego, Fried la rechazaría.

lo que hace crucial la tarea de estos individuos, y elevado su logro, no es ni la imitación de aspectos particulares o generales de los paradigmas anteriores, ni el contenido de lo que ellos ofrecen como aspirante a paradigma sustitutorio (los términos en que el nuevo paradigma se opone a los caducos, su contenido conceptual cuando se trata de teorías científicas), sino la actitud de “seriedad” que motiva a esos individuos, y el descubrimiento de la necesidad de su propia tarea. Cavell pretende así contrariar las “ideas ecuménicas” sobre la supuesta unidad sustancial de las ciencias o de las artes determinada y garantizada en relación con un también supuesto “objeto”, o con una base experiencial de evidencia<sup>17</sup>.

En “Aesthetic Problems of Modern Philosophy”, Cavell hace uso de una noción de “mundo”, que no toma de Thomas S. Kuhn sino de las reflexiones de Wittgenstein sobre las imágenes del mundo y las formas de vida (Cavell cita la expresión del *Tractatus*, proposición 6.43), y que aplica a la obra de arte. Cada estilo correspondiente a un período del arte, con los problemas, recursos y procedimientos entonces vigentes en cada medio artístico, configura un modo de vida. La caducidad de ese estilo y su relevo por otro (con sus propios problemas, recursos, procedimientos) supone un cambio sustancial, una nueva forma de vida, a la que es necesario acostumbrarse para poder dar cuenta de la experiencia del nuevo arte; y hay una diferencia sustancial entre la experiencia del nuevo arte desde la perspectiva del espectador aún habituado a la “forma de vida” que era propia del estilo antiguo, y la que posee ese espectador cuando ha logrado habituarse a la nueva forma de vida que es el nuevo estilo<sup>18</sup>:

...ya no hay ninguna cuestión o problema en el que tus mundos [de antes y de ahora] pudieran coincidir [...] Eres diferente, los que reconoces como problemas son diferentes, tu mundo es diferente. [...] Y este es el sentido, el único sentido, en que lo que significa una obra de arte no se puede *decir*. Creerlo es verlo. [MWM: 85-86]

Un cambio de estilo artístico es, pues, un cambio de “mundo” estético; con esta idea Cavell completa su analogía con la teoría kuhniana del estatuto de las teorías y las revoluciones científicas (donde cada paradigma teórico funciona psicosocialmente como un “mundo”, es experimentado como tal por la comunidad científica y la sociedad). Por ser “mundos”, los estilos y épocas artísticos son algo en lo que se “vive” de distintos modos. Y el hecho de que *podrían* ser compartidos con otros sujetos hace importante la necesidad de comunicar su experiencia, tanto como hace difícil compartirla el que sean “mundos” distintos: el cambio de mundo, lo es también de los recursos del arte, de los problemas-soluciones planteados; si es difícil comunicar y compartir un arte nuevo, tiene que ver con el hecho de que cambian todas estas cosas que componen un mundo artístico. Tiene que ver con ello el hecho de que en el proceso de cambio artístico “no hay vuelta atrás”: una vez producido el cambio, no es posible volver a ver, practicar y vivir con convicción el “mundo” estilístico de formas, temas y convenciones del arte y el estilo de la época pasada, ni su significado; sólo es posible vivir con plena convicción el del arte del presente.

En el arte moderno, de cuya esencia es el estar siempre en cambio, esas cosas que componen su mundo están cambiando todo el tiempo, lo que lleva al centro de la preocupación explícita del artista los propios procedimientos de su arte; los de cada arte para sí, pues, como en el formalismo, a cada arte sólo le son relevantes los suyos propios y no los de otro arte (Cavell acepta aquí la idea formalista de separación de las artes); y ello hace imprescindible para la experiencia de la obra la comprensión de cuáles sean los recursos técnicos específicos, los “problemas artísticos internos, puestos en juego en cada obra; esto es

<sup>17</sup> TWV: 237-8 n 38.

<sup>18</sup> Cfr. MWM: 84-86; la misma idea en “Music Discomposed” y “A matter of meaning it”: MWM: 192, 215.

otra perspectiva desde la que se explica la tendencia reflexiva del arte moderno. Pero esto mismo explica lo que Cavell llama la “carga del Modernismo”, a la que concede gran importancia: la experiencia de la dificultad de comunicación de los artistas y del público del arte moderno con el público más general y el resto de su sociedad<sup>19</sup>.

El sentido que para el arte moderno toma esta analogía se sigue de suyo: si tenemos presentes los rasgos de la descripción de la situación modernista en Cavell (y en Fried), donde ningún problema puede darse por definitivamente resuelto, donde los términos en que se plantean los problemas recibidos del pasado están redefiniéndose constantemente junto con la comprensión del pasado mismo, y los procedimientos y soluciones viables están constantemente cambiando, lo que tenemos como resultado es una exacta simetría entre la situación del arte en el modernismo y la de la ciencia en períodos revolucionarios de cambio teórico. En perfecto acuerdo con la formulación por Fried del modernismo como “revolución permanente”, el arte moderno sería una especie de revolución kuhniana sin resolución teórica, ni establecimiento final de una “práctica científica normal”<sup>20</sup>.

Ahora bien; el hecho de que por una parte Cavell indica la centralidad, tanto para la práctica artística como para la recepción, de los “problemas internos a cada una de las artes” y su solución, pero por otra lamenta que esto pueda llevar a la consecuencia negativa (sobre todo en el caso de la música, que él deplora) de la carencia de una práctica crítica basada suficientemente en respuestas personales, y a la sustitución de éstas por consideraciones especializadas de análisis técnico, todo ello es síntoma de incomodidad en Cavell con ciertos aspectos de una concepción formalista, que en parte él acepta como fiel expresión de la condición del arte en la situación modernista, pero que en parte no es suficiente para satisfacer las exigencias de su filosofía humanista y su intencionalismo estético (aunque Cavell comparta la puesta en primer plano del acto valorativo con algunos autores formalistas que también la defendieron).

Quizás sea esta la razón por lo que Cavell termina señalando una diferencia decisiva entre las actividades artística y científica, diferencia que está ligada al estatuto intencional que tiene del objeto artístico. Mientras el objeto de la ciencia es propiamente sólo eso: un objeto “natural”, al que la actividad científica ha de “dar voz” mediante la interrogación experimental y la elaboración teórica que arranca discurso a los hechos, en el caso del arte, y de la crítica (que, para Cavell, ocupa el lugar del discurso teórico sobre el arte, análogo a aquél que tiene la ciencia sobre el mundo físico), los objetos son algo más que eso: “los temas de discusión de la crítica no son cosas, sino obras, cosas que ya están habladas”<sup>21</sup>; son objetos en los que ya se manifiesta una voz, una voz que es expresión personal. Esto afectaría al sentido en que los conceptos asociados a la evolución del quehacer científico (“descubrimiento”, “avance”, etc.) se pueden aplicar al arte, por parte del discurso crítico. Y esto es también la causa de la dificultad de comunicación y materialización discursiva del hallazgo crítico que afecta a la actividad crítica, de su (en opinión de Cavell) constitutivo dogmatismo, y del impacto que en sus practicantes tiene el riesgo que todo crítico contrae de incurrir en error<sup>22</sup>; mientras que en la actividad científica (siempre según Cavell) el

<sup>19</sup> Cfr. MWM: 180, 187, 207.

<sup>20</sup> Y ello, contra la sugerencia de Caroline A. Jones en su crítica conjunta a Fried y Cavell de “The Modernist paradigm”, donde Jones sostiene que ambos autores pretendieron establecer el modernismo como “paradigma”, es decir, modelo único y excluyente, de la práctica y el discurso de la crítica y teoría artísticos. Examinaremos las ideas de Jones más adelante, en la sección dedicada a Fried. Cfr. 3.2.6., 3.10.1., 3.11.4.

<sup>21</sup> MWM: 312

<sup>22</sup> Sobre estos problemas de la crítica en la concepción de Cavell, cfr. nuestro cap. 3.10., “Fried y la crítica de

espontáneo impulso de comunicación que inmediatamente sucede a todo hallazgo indicaría el diverso estatuto de su objeto con respecto al del artista y el crítico, en la peculiar convicción que ese impulso expresa, por parte del científico, de que el interés por el mundo sobre el que versa ese hallazgo es sin duda compartido por todos sus semejantes.

#### **2.5.4. La experiencia constitutiva de fraudulencia: la vanguardia contra la vanguardia**

Cavell emplea con un cierto sentido “técnico” el término “convicción”, que elabora en su lectura del análisis wittgensteiniano de la certeza, de las formas de vida, y de las imágenes del mundo. Bajo esta reelaboración, el término será importante para varios aspectos de la teoría del arte de Fried. “Convicción” designa el conjunto de presupuestos provisionalmente incontestados que dan forma a nuestra imagen del mundo y que sirven de criterio para las decisiones sobre lo correcto y lo incorrecto; David Pérez Chico ubica esta noción, dentro de la filosofía de Cavell, en el análisis cavelliano de la estructura de sentido de los mundos de vida<sup>23</sup>.

“Convicción” es un término importante, también, en la teoría del valor artístico y en la ontología de la obra de arte de Fried y Cavell<sup>24</sup>. Ambos autores hablan de “convicción” en relación con la experiencia de la capacidad de algo para producir ciertos efectos de sentido, de verosimilitud y validez, respecto de su carácter de portador de valor (por ejemplo, de valor artístico), o de su legitimidad (por ejemplo, como obra de arte o como producto de una u otra práctica artística en particular); y en general, “convicción” designa la experiencia de la validez del presentarse algo como algo. “Convicción” está, pues, vinculado a la validez o veracidad de la presencia: es el asentimiento otorgado a la pretensión que exhibe algo de presentarse como algo, asentimiento que se le otorga en virtud de la capacidad de suscitarlo que ello efectivamente exhibe, ya que no parece haber otro modo de justificar el asentimiento (por ejemplo: según parámetros fisicalistas, o en virtud de un contexto legitimador de práctica tradicional) que apelando a la capacidad que aquello a lo que se asiente tiene de provocarlo. En particular, no parece haber justificación de otro tipo cuando lo que se presenta, se presenta como algo de cierto tipo: como ser humano moralmente responsable y sujeto de valores y derechos, o como objeto artísticamente valioso.

La crisis de la modernidad, pues, es una crisis de los mecanismos tradicionales de la convicción; Cavell habla de su pérdida de “viabilidad”<sup>25</sup>. La reiteración de la tradición no pasada por el tamiz crítico pierde la capacidad de suscitar convicción, siendo así que la tradición misma no puede justificarse apelando a nada, sino que en todo caso sería ella misma la instancia de apelación para justificar otras cosas. Para Cavell (como para Greenberg, y para Fried), lo decisivo de la crítica modernista de lo recibido por vía tradicional no es la ruptura que pueda ocasionar con prácticas, modos de hacer y concebir el arte y convenciones artísticas determinadas, sino que lo decisivo sería el propósito que motiva esa crítica, que es el de recrear los valores artísticos de los cuales la tradición misma era portadora y transmisora, pero que ahora ya no pueden seguir produciéndose por la mera

---

arte”.

<sup>23</sup> Pérez Chico, op. cit., en particular la sección “Imágenes del mundo ordinario”, p. 388 y ss; quede indicado que la propuesta hermenéutica de Pérez Chico al respecto es polémica.

<sup>24</sup> Cfr. “Music discomposed”, MWM: 192, donde Cavell lo aplica al juicio artístico con connotaciones muy kantianas.

<sup>25</sup> MWN 216, 221; con el mismo término se refiere Fried a la problemática de la figura del soporte pictórico en “Shape as Form”; cfr. SaF: 77, 87.



continuidad de la tradición. Así que en realidad, la crítica del artista modernista (contra aquello que la tradición tiene de mera fórmula) es en realidad una perpetuación (de lo que en la tradición había de valor), porque su propósito es producir algo que provoque la experiencia de convicción que la reiteración de los contenidos de la tradición, por sí sola, es incapaz de provocar. Esto establece un criterio valorativo de “seriedad” artística<sup>26</sup>; siendo artísticamente seria aquella propuesta que parte de una conciencia histórica de la tradición y del propio presente, del estado de crisis, y de la voluntad de recrear los valores de la tradición, produciendo algo que pueda ser comparado a los más altos logros de ésta. Esa seriedad es el rasgo que define lo que genuinamente es “modernista”, en términos de un cierto compromiso, de un empeño.

De cualquier modo, este mismo empeño da lugar a lo que Cavell considera el rasgo más distintivo de la “situación modernista”: la experiencia de la fraudulencia<sup>27</sup> (tema más desarrollado por Cavell que por Fried, aunque es el presupuesto de toda la crítica de Fried al literalismo, sobre todo en “Art and objecthood”); es decir, la experiencia de una insalvable sospecha de engaño en el arte: de que lo que pretende presentarse como obra de arte, como portador de valor artístico, e incluso como crítica responsable de la tradición, cargada de conciencia histórica de la misma y de voluntad positiva de recrear sus valores, no sea en realidad más que un engaño, o un ejercicio escéptico de nihilismo axiológico y cultural:

...la posibilidad de fraudulencia, y la experiencia de fraudulencia, es endémica en la experiencia de la música contemporánea; [...] su pleno impacto, incluso su relevancia inmediata, depende de una disposición a confiar en el objeto, sabiendo que el tiempo gastado en él, con todas sus dificultades, puede resultar traicionado. No veo cómo cualquiera que haya experimentado el arte moderno puede haber evitado experiencias tales, y no solo en el caso de la música. [MWM: 188]

Esto sucede desde el momento en que todo lo que se nos presenta como arte serio se presenta siempre al mismo tiempo, y en todo momento, como algo que contraría nuestras expectativas previas y presupuestos sobre lo que es artístico y serio, expectativas previamente informadas por nuestra familiaridad con aquello a lo que la tradición o el pasado inmediato nos ha acostumbrado a aceptar como tal.

Esta concepción de la modernidad artística queda vinculada a la posición intencionalista de Cavell<sup>28</sup>: entender una obra es entender lo que el artista se propone con ella, la intención que hay tras ella, y cómo afronta la situación de crisis que caracteriza la condición moderna; el juicio sobre el arte es siempre ante todo un juicio sobre la rectitud (artística, ya que no exactamente “moral”) de las intenciones. Cavell habla en primera persona; la experiencia de fraudulencia del arte moderno es algo que él mismo, para empezar, ha sentido ante ciertas obras<sup>29</sup>; pero sostiene que esa experiencia de fraudulencia no es sólo algo le haya acontecido que a él, o a un número mayor o menor de espectadores del arte moderno: es, dice él, un “hecho”, un dato definitorio de la experiencia del arte en la modernidad, y forma parte de lo que la modernidad artística es:

<sup>26</sup> Cfr. MWM: 222, 228-229, 312.

<sup>27</sup> Sobre la experiencia de la fraudulencia en Cavell, cfr. “Music Discomposed”, MWM: 188-189, 205, 211; “A matter of meaning it”, MWM: 214-5, 216, 220, 224.

<sup>28</sup> Cfr. “Music discomposed”, MWM: 181-2, 198, 212; “A matter of meaning it”, MWM: 225, 230, 233-234, 321.

<sup>29</sup> Sobre todo, de la fraudulencia generalizada de la vanguardia musical serialista y postserialista desde los años 50, y en la que Cavell incluye de todo bajo la “fraudulencia”, desde Krenek hasta Cage, sin hacer ningún distinción. Tanto “Music discomposed” como “A matter of meaning it” son ante todo sendas diatribas de Cavell, muy típicas de cierto tipo de escritos polémicos de crítica musical de los años 60, contra la vanguardia musical del pasado inmediato. Otra cuestión es el grado de acierto de las críticas de Cavell, si es que lo hay.

Ya no podemos estar seguros de que un artista sea sincero: no tenemos convenciones o técnicas o recurso alguno en que podamos seguir confiando: *cualquiera* podría falsificarlo. Y esto significa que el arte moderno, si y allí donde existe, fuerza la cuestión de la sinceridad, privando al artista y a su público de toda medida excepto la atención absoluta a la propia experiencia y la absoluta honestidad en expresarla. Esto es lo que quise decir cuando dije que [el arte moderno] deja al descubierto la condición del arte en general. [MWM: 211]

La experiencia de la sospecha de inautenticidad y fraudulencia, para Cavell, sería constitutiva en cierta medida de todo arte, en todo tiempo, como una especie de trasfondo que lo acompaña siempre<sup>30</sup>. Pero lo característico del arte en la situación modernista sería poner al descubierto este “hecho”, forzando esa experiencia; de un modo análogo a como el escepticismo moderno, al extremar el rigor crítico-reflexivo en la experiencia de la duda, pone irreversiblemente al descubierto la posibilidad de una experiencia o sospecha de irrealidad como algo constitutivo a toda vivencia prerreflexiva de la realidad material y de la comunicación interpersonal. Con Greenberg, Cavell entiende que el arte moderno pone al descubierto las condiciones constitutivas del arte; pero contra Greenberg, no es una puesta al descubierto de una esencialidad positiva, la de diversos medios artísticos específicos, ni la de la sensorialidad del arte, sino la de una condición constitutiva de toda experiencia del arte en general; la cual condición sería la falta de criterio sólido y la sospecha de impostura.

Al parecer, en las épocas premodernas es la entrega confiada a los valores de la tradición lo que garantiza la legitimidad de lo que se presenta como arte; y así, todo lo que entonces se presenta como arte, “cuenta” como tal; sin que exista siquiera la posibilidad de que se presente como arte nada que no cumpla los tradicionales criterios presupuestos sobre qué sean el arte y sus medios: “Cuando existía una tradición, todo lo que parecía contar, sí contaba (Y esto quizás sea analítico de la noción de ‘tradición’)”<sup>31</sup>. “Tradición” sería un contexto donde todo cuanto parece valer, es válido. No hay que pensar por ello que en estas épocas no haya una actitud valorativa hacia la obra artística, sino que en estos períodos la valoración se sitúa a otro nivel: no se cuestiona si algo es legítimo como arte o no, sino, dando por sentados los presupuestos tradicionales vigentes sobre qué es arte, sobre qué son sus diversos medios, y sobre qué requisitos tiene una obra de tal o cual arte en particular, y probablemente también sobre cuáles debe tener para cumplir tal o cual función particular, de entre las que el arte cumple en esa época, lo que se evalúa es qué tal es el objeto artístico en cuestión, su “calidad” (como asunto que no implica su autenticidad). Sobre la “seriedad” de una presunta obra modernista, en cambio, no cabe certeza: no puede darse por sentado que el carácter rompedor de lo que se presenta como objeto artístico responda verdaderamente a una conciencia histórica de la tradición y una voluntad genuina de crear valor. Por ello, espectador y crítico han de hacer un constante ejercicio discriminativo de interpretación de la intención, de identificación del problema latente tras la obra mediante la contextualización histórica del mismo<sup>32</sup>.

La impostura o fraude artístico se distingue aquí de la falsificación en sentido tradicional: no se trata de la copia de un objeto genuino en particular, sino que se trata de la producción de los efectos de lo genuino<sup>33</sup>, la imitación de alguna de sus propiedades. Pero no habría ningún criterio ni procedimiento preestablecido para detectar la impostura, no se

<sup>30</sup> MWM: 211.

<sup>31</sup> MWM: 216.

<sup>32</sup> Sobre “ver la cuestión” (*to see the point*), cfr. MWM: 191, 22, 225.

<sup>33</sup> MWM: 189-90: “El acento no cae sobre la copia de un objeto en particular, como en la falsificación y la imitación, sino en la producción del *efecto* de lo genuino, o en tener algunas de sus propiedades”.

localizaría en ningún rasgo determinado del objeto artístico, o conjunto de ellos, que pudiera ser hecho objeto de inventario o control técnico. Esto parece muy similar al modo como Greenberg en “Avant-Garde and Kitsch” caracterizó tempranamente el *kitsch* en contraposición al arte de vanguardia, como la imitación por un arte de efectos que no son propios del medio artístico con que se los quiere producir: “Si la vanguardia imita los procesos del arte, el *kitsch*, como ahora vemos, imita sus efectos”<sup>34</sup>, había dicho entonces Greenberg. Ahora bien, la perspectiva intencionalista de Cavell hace de este asunto algo distinto. La inautenticidad artística, para empezar, es algo interno a la vanguardia, no algo propio del *kitsch*, ni algo por lo que aquélla se contraponga a éste. No se trata, pues, de la dialéctica greenberguiana entre vanguardia y *kitsch* entendidos como “alta y baja cultura”, y vistos desde la perspectiva de una teoría de la cultura marxista. Y la inautenticidad se relaciona con un aspecto defectivo en el estatuto artefactual de la obra artística en la época moderna, que conlleva la opacidad del carácter intencional de la obra de arte, el reduccionismo en el proceso técnico y la indiferencia con respecto a la autoría; es lo que se expresa en la frase: “cualquiera lo podría hacer”, dirigida como reproche a la vanguardia por sus detractores<sup>35</sup>. La única respuesta posible es que tal vez cualquiera lo podría hacer con medios tan simples, y quizás también cualquiera podría concebirlo; pero sólo el genuino pintor modernista lo podría plantear dentro del contexto histórico y problemático que es la única fuente de su valor y que puede hacer de algo así una obra artística.

Como el *kitsch* está ahora *dentro* de la vanguardia, el imperativo de seriedad e integridad exige que la vanguardia critique a la vanguardia. Este es el origen de la contraposición desarrollada por Fried (siguiendo a Greenberg) entre “Avant-garde” y “Modernism”: la idea de un “modernismo” como la destilación de lo verdaderamente valioso de la vanguardia, en contraposición al “vanguardismo” como un fetichismo de lo nuevo, de carácter efectista y perecedero. De aquí la contraposición cavelliana entre “modernistas” auténticos y meros “modernizadores”, y sus reservas hacia la noción de una “vanguardia” como cuerpo cultural unitario de oposición crítica a la decadencia de la cultura “oficial” establecida<sup>36</sup>. Parte de esta crítica del modernismo al propio arte moderno es una implacable “crítica del gusto” establecido. Que no se dirige ya hacia el gusto vulgar de las masas consumidoras de baja cultura, ni contra el gusto filisteo de la alta burguesía que sustituye por *kitsch* el arte culto de vanguardia que ya no puede asimilar. Se dirige al gusto establecido entre los propios círculos de artistas, críticos y público del arte avanzado (posibilidad más bien ajena al primer Greenberg de “Avant Garde and Kitsch”, pero claramente atisbada por este autor hacia el final de su “etapa intermedia” con su censura al “gusto seguro”<sup>37</sup>), que estaría siempre bajo el riesgo de recaer en una cierta inercia estética bajo la impresión de los logros del pasado reciente, y en la actitud autodefensiva que lleva al temor de someter a juicio crítico y rechazar lo que esos mismos círculos producen y presentan para sí como “arte avanzado”<sup>38</sup>.

Cavell parece tomar como una señal de esa amenaza de impostura, pero también dato constitutivo de lo moderno, el fenómeno de la “teoretización” creciente del arte moderno: el

<sup>34</sup> “Avant Garde and Kitsch”, CE 4: 16

<sup>35</sup> MWM: 205, 211

<sup>36</sup> Cfr., por ejemplo, TWV: 110.

<sup>37</sup> En realidad, el rechazo de Greenberg a los seguidores de la “segunda generación del expresionismo abstracto” ya lo presagia; pero sólo se tematiza en textos de muy avanzada la década de 1960, en forma de la crítica al “gusto seguro” de vanguardia y la “banalización de lo difícil”. Cfr., por ejemplo, “Recentness of Sculpture”, CE 4: 250-256, “Where’s the Avant-garde”, CE 4: 259-265 (ambos de 1967), “Avant-Garde Attitudes”. CE 4: 292-303 (de 1969).

<sup>38</sup> Cfr. MWM: 190, 296. Lo mismo en Fried, cfr. TAP: 236, 245.

hecho que los propios artistas hagan “teoría” sobre su obra, y de que esta obra tienda a presentarse acompañada de un marco teórico<sup>39</sup>:

A menudo no sabe uno si el interés es suscitado y mantenido primariamente por el objeto o por lo que puede ser dicho sobre el objeto. Lo que sugiero no es que esto sea malo, sino que es definitorio de una situación modernista. [MWM: 207]

Como vemos, aunque el paralelismo con Greenberg es grande, hay importantes diferencias. Para Cavell, la experiencia del arte moderno no es la de una exitosa auto-depuración de la experiencia artística, sino al contrario, la de la amenaza insuperable de lo espurio; lo espurio no es el kitsch, el arte vulgar de masas, contrapuesto a la radicalidad de la vanguardia: es algo, una inautenticidad, que aparece dentro de la propia vanguardia, como lado oscuro de su propia radicalidad. Y la condición subyacente de todo arte, que el Modernismo pone al descubierto ya no es la esencia irreductible de un medio artístico, sino la exigencia de honestidad de intenciones que se impone al artista, y la exigencia de máxima cautela, pero también de fidelidad a su propia reacción ante la obra, que se impone al crítico, al espectador.

Debido a la experiencia de fraude constitutiva a la situación modernista, la noción de (genuina) “obra de arte” (en cuanto contrapuesta a la de falsa obra artística) cobra carga valorativa de entrada<sup>40</sup>, allí donde en Greenberg la carga valorativa se refería a la mayor o menor calidad de la obra, o a su radicalidad:

...la negación de que ciertas obras de arte putativas sean arte en absoluto es una objeción característica de, sólo disponible para la crítica dentro del período moderno del arte, que comienza a partir del siglo XIX. [MWM: 224]

Es ésta una situación donde el juicio del arte se empieza a parecer más bien al tribunal de un proceso por cargos de impostura y falsificación, cuyo objeto de juicio son la pureza de intenciones y la sinceridad, y en el que están sobre el banquillo de los acusados tanto el artista como el espectador y el crítico del arte moderno: “A menudo no sabes qué está siendo sometido a juicio (*on trial*), si el objeto o aquél que lo ve”<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Ya hemos indicado su aversión hacia la figura del artista-como-crítico en nuestro cap. “Fried y la crítica de arte”. Cfr. MWM: 186-8, 196, 207, 209.

<sup>40</sup> Cfr. MWM: 189, 198, 212, 214, 216, 224.

<sup>41</sup> MWM: 190.



## 2.6. Ética del acto creativo

Dedicamos este capítulo a la concepción del acto creativo artístico que mantiene Stanley Cavell. Tendremos ocasión de constatar la fuerte diferencia en planteamiento entre Greenberg, que básicamente atiende sólo a las obras y bien poco a las “intenciones” de sus autores, concediendo escasa importancia a las declaraciones verbales de los artistas, y Cavell, quien en sus reflexiones y objeciones contra los procedimientos creativos de la vanguardia musical de la época se atiene a los asertos “teóricos” de sus protagonistas, y para quien la reconstrucción de la intención del autor es fundamental. La concepción cavelliana de la creación como acto intencional, queda fuertemente impregnada de una carga ética, así como de un carácter agónico impuesto por la necesidad que experimenta el artista de comunicar un mensaje que vive como algo que sólo a él le ha sido revelado, en el contexto de la situación de crisis que caracteriza la época moderna. Según sostiene Cavell, la figura del artista no es la de un observador de legalidades formales, que nos hagan posible una explicación con carácter objetivo y científico de su creación, sino más bien la de un visionario: un “formador” de lo visible, que nos hace accesible su visión, aquello que quiere comunicar, a través de su obra (y que es algo que sólo la experiencia directa de ésta hace creíble)<sup>1</sup>. Lo importante del acto creativo para Cavell no parece ser tanto la actividad formativa misma como el “contenido” de la “visión”, o lo que ésta revela, y la sinceridad de su acto comunicativo. De aquí, finalmente, el carácter “apostólico” que Cavell otorga a la vocación artística, la cual ha de contar con condiciones (los medios artísticos, con sus recursos y convenciones; la carga de valor de la obra artística; la existencia de tradiciones específicas de prácticas artísticas) de las que no cabe en última instancia dar justificación apurada o con certeza, y que debe además desenvolverse en la adversidad de una situación de permanente crisis de dichas condiciones, para dar salida a su profunda necesidad de expresar un mensaje que el artista siente que le ha sido encomendado como misión comunicar, sin que nada le garantice que su voz será escuchada ni entendida por su audiencia.

### 2.6.1. *EL acto creativo como acto ético*

Stanley Cavell desarrolla una ética del acto creativo, estrechamente vinculada al estatuto axiológico del objeto artístico, ética a la que hay alusiones en sus textos “Music discomposed”, “A matter of meaning it” y “The avoidance of love”, de los que ya venimos haciendo un intenso comentario. Una ética “de intenciones”, responsabilista y de la autenticidad, con consecuencias para la hermenéutica de la obra artística y el juicio crítico sobre ella (juicio algunos de cuyos aspectos ya hemos examinado), y que determina el estatuto óntico del objeto artístico. Examinaremos a continuación lo fundamental de esta teoría ética porque, si bien en Fried no encontramos un desarrollo teórico comparable de este aspecto, es imprescindible tenerla en cuenta para comprender ciertas indicaciones, alusiones y tomas de posición de Fried que requieren contar con la teoría de Cavell como trasfondo.

Como la acción ética, el acto creativo es un acto intencional, según Cavell. Invocando a la especialista en el problema de la “intencionalidad”, G. E. M. Anscombe, Cavell señala que la intencionalidad implicaría los aspectos de conocimiento y voluntad: es intencional la consecuencia de la acción que es sabida y querida. La intencionalidad implicaría la responsabilidad. A su vez, la intención de hacer algo no se puede afirmar más que en tanto

---

<sup>1</sup> Cfr. MWM: 342

que realizada de algún modo en la acción y sus resultados<sup>2</sup>. El acto creativo es una toma intencionada de decisiones por el artista, que Cavell inviste de carga ética<sup>3</sup>. En este sentido es como interpretará el papel del azar y la improvisación como “virtudes”. Cavell subraya el componente de libertad en la creación: el acto creativo es, como toda acción ética humana, un acto libre y sometido al azar y la falibilidad: al crear, el artista elige adquirir ciertos compromisos, que asume al tomar sus decisiones. Como corresponde a la acción humana, está lleno de carga ética y responsabilidad: en la ética cavelliana de la responsabilidad, la acción es algo que estamos emplazados a asumir con seriedad (*to mean*: hacer algo intencionadamente, ser serio con algo, querer decir o hacer algo), en la integridad de sus consecuencias. Esto se aplica también a la acción creativa, la cual Cavell caracteriza en contraposición a la acción ético-moral por un lado, pero también al acto libre de finalidad del juego y lo lúdico, por otro.

En primer lugar, Cavell distingue (según él, radicalmente) el acto de creación artística de la esfera de la acción ética propiamente dicha, lo que parecería alinearle con la posición más difundida, que interpreta la noción de “autonomía estética” en el sentido de esta distinción respecto de la esfera ética. Con ello, empero, lo que en realidad pretende es subrayar, incrementar la carga de compromiso ético sobre ese acto creativo. Al asumir compromisos, el artista se arriesga a que el resultado de sus decisiones para realizarlos sea insatisfactorio, y se compromete con todas las consecuencias de ese riesgo. El acto creativo es un acto de libertad y ello implica la responsabilidad consiguiente, imputabilidad moral sobre los resultados incluida<sup>4</sup>. La diferencia con la acción propiamente moral, pues, no consiste en que el acto creativo esté descargado de compromiso ético (pues no se trata de un “juego”):

La creación de arte, al ser conducta humana que afecta a los otros, tiene los compromisos que tiene cualquier conducta. Escapa a la moralidad; no, empero, evadiéndose del compromiso, sino en la libertad para escoger sólo los compromisos en que desee incurrir. [MWM: 199]

Lo peculiar del acto creativo no radica en una carencia de carga ética, sino en algo distinto. En la acción ética propiamente dicha los deberes morales y condiciones de acción vienen impuestos y no se eligen, y las consecuencias de la acción se extienden más allá de ésta y su resultado; por ello mismo, la responsabilidad y la referencia a la intención del agente puede limitarse a ciertos aspectos y consecuencias de la acción, sin tener que extenderse ilimitadamente a todos ellos. Por contra, en el acto creativo los compromisos (“deberes”) que se adquieren son elegidos por el artista y las consecuencias “se descargan en el acto mismo”, es decir, en el objeto que es término final del acto, la obra. Pero en revancha, la responsabilidad quedaría dilatada indefinidamente: el artista es responsable (en el sentido ético) tanto de la elección de los “deberes” asumidos como de todas las consecuencias incorporadas en la obra que la interpretación de ésta pueda hallar, ya que en el acto creativo nada le viene dado, todas sus condiciones y riesgos son elegidos por él.

Se incrementa, pues, la presión de la exigencia de satisfacción del compromiso que por propia voluntad el artista adquiere con sus propias decisiones y apuesta creativas, porque no sólo cuenta el que compromiso contraído sea satisfecho (es decir, que el problema artístico que asume el artista quede de algún modo “resuelto” en la obra), sino el modo como se satisface<sup>5</sup>, y los recursos puestos en juego para solucionar los problemas y resolver las

<sup>2</sup> MWM: 233, 235.

<sup>3</sup> MWM: 198-200.

<sup>4</sup> MWM: 199-201.

<sup>5</sup> Esta referencia a la “importancia no del qué, sino del cómo”, es el residuo formalista de la ética artística de Cavell, aunque radicalmente cambiado de sentido, pues entraña un juicio ético, y las posibilidades excluidas, lo

situaciones de riesgos deben ser específicos, nuevos cada vez. Aunque la actividad artística sea un acto radicalmente libre (todo es elegido por el artista, nada le viene determinado), no en todo momento histórico toda opción es posible como opción creíble y relevante para ella (pero no, como en Wölfflin, porque esté limitada en sus posibilidades lógicas y reales por la estructura del material sensible y las modalidades de la visión, sino por los criterios recibidos de la tradición y la crisis histórica de ésta en la modernidad, que determinan las condiciones no de lo que sea lógica o realmente posible, sino de lo que es artísticamente auténtico y legítimo). Su autenticidad será juzgada según estas limitaciones. El fracaso tiene aquí consecuencias que van para Cavell más allá del castigo moral: la “falta de coherencia”, es decir, la imposibilidad de sostener en serio el resultado de la propia acción; o sea, la inautenticidad, la inartisticidad, la impostura.

En segundo lugar, Cavell contrapone la actividad artística a la lúdica<sup>6</sup>, con lo cual se opone a cierta tendencia que a veces ha manifestado la teoría formalista del arte (donde una serie de aspectos, rasgos ontológicos de la obra artística, como la limitación y el enmarque que aísla del resto del mundo real, o rasgos de la “visión del artista” como el distanciamiento, llevarían a aproximar el arte a la actividad lúdica, tan descargada de toda finalidad instrumental como de toda carga ética, como en los juegos o el deporte; esta línea de pensamiento estético tiene su mayor desarrollo en la filosofía del arte de inspiración formalista de, por ejemplo, un Ortega). El juego sería una situación de acción donde el conjunto de las posibilidades de acción quedaría completamente cerrado, delimitado, por las reglas del juego. Esto reduciría al mínimo el papel de la intencionalidad, y con ello, la responsabilidad y la carga ética. En cambio, la actividad artística estaría más cerca de la acción ética libre, donde nada está reglamentado y cualquier posibilidad está abierta, la intención cuenta y el agente es responsable de cada una de sus decisiones. De aquí la “dilatación indefinida” de la responsabilidad en el acto creativo sobre todo aspecto contenido en la obra resultante.

Dado que atribuye al artista plena responsabilidad sobre todos y cada uno de los aspectos y dimensiones de su obra, Cavell ha de abordar el problema de la responsabilidad del artista sobre aspectos “no intencionales” de dicha obra. Por lo que hace a acciones y consecuencias no intencionales en la acción ética en general, Cavell sostiene que, si bien no toda consecuencia de la acción es *prima facie* intencional en el sentido de plenamente querida y consciente, el agente está en condiciones de asumir la responsabilidad de la mayoría de ellas en la “continuación de la acción” en acciones subsiguientes mediante un acto de “reconocimiento de intenciones”, si otro agente le llama la atención sobre las consecuencias y le pide que rinda cuentas sobre las mismas<sup>7</sup>; el reconocimiento quedará señalado por una actitud de vehemencia en la respuesta, y consistirá en hacer algo al respecto: dejar de realizar la acción de consecuencias no deseadas, o modificarla. La “continuación” crea el contexto necesario de inteligibilidad de la intención.

En el ámbito de la acción humana, aquellas acciones que son no-intencionales en sentido propio (ni queridas ni conocidas, luego no imputables), tendrían estatuto excepcional: serían anomalías frente a la intencionalidad predominante en dicho ámbito<sup>8</sup>. Cavell sostiene que esta marginalidad de lo no-intencional es un rasgo lógico-trascendentalmente necesario de toda acción humana, y también de la obra de arte. En condiciones normales, el agente puede

---

son en virtud de un criterio ético de autenticidad.

<sup>6</sup> MWM: 236-237.

<sup>7</sup> MWM: 230, 233-234.

<sup>8</sup> MWM: 231, 235.



llegar a ser consciente de sus acciones y de las consecuencias de éstas, y en tal caso, debería ser capaz de hacer algo para evitar las que no son deseadas. Si bien Cavell proporciona él mismo un ejemplo contrario: el jugador de *baseball* que comete siempre un fallo técnico, es consciente en ello, se esfuerza por evitarlo pero, al menos por el momento, no consigue dejar de reiterarlo. Cavell diferencia estos casos de no-intencionalidad de los casos de “intenciones inconscientes” propiamente dichas, que admite que pueden tener interés explicativo en ciertos casos, previa justificación. También los distingue de las “inadvertencias”, o consecuencias intencionales, pero no plenamente conscientes.

Cavell señala (aludiendo implícitamente a la contraposición aristotélica entre *ergon* y *praxis*) la diferencia de matiz, en cuanto a su común forma de intencionalidad, entre los resultados del acto creativo (obra de arte) y de la acción ética, diferencia que afecta a la imputabilidad de las consecuencias no intencionales. En la acción ética humana, las consecuencias no intencionales del acto involuntario o contrario a la intención (fallido), se ven acompañadas por conductas con marcas claramente discernibles de la actitud de su autor respecto a aquéllas: conductas de vergüenza, palabras de disculpa. El que el examen de la evidencia del acto pueda localizar en éste diversas consecuencias, no implica inmediatamente que todas ellas fueran consideradas en la intención del agente, circunscrita a un instante en el pasado; y el agente puede responder a la imputación enmendando su curso futuro de acción<sup>9</sup>. Pero tal enmienda no cabe en el acto de creación artística, donde toda consecuencia queda fijada en el objeto resultante, y por ello, hasta la última “consecuencia” (es decir, rasgo de la obra) es imputable a la intención del autor, cualificándolo éticamente. Sus intenciones pueden ser siempre sometidas a examen por escrutinio de la obra, y en principio casi todo lo que un intérprete competente, en un escrutinio interpretativo, encuentre en la obra podrá serle imputado al artista, y señalársele a éste su relevancia. El modo de reconocimiento que cabe al artista no será cambiar nada en la obra, sino “poner a prueba sobre sí” la relevancia argüida de la intención imputada; si el resultado es positivo, la reacción tendrá la forma de una experiencia de “clarificación” sobre el sentido de su propia obra e intenciones<sup>10</sup>.

Al igual que la carga de compromiso ético, la acción creativa artística comparte con la acción ética humana la contextura modal y temporal del primado del momento presente en el cual deben tomarse las decisiones prácticas (el cual primado constituye para Cavell un “hecho de la vida”)<sup>11</sup>, contextura que es de una radical opacidad epistémica, pues siempre unos aspectos de la situación ocultan a otros ante los ojos del agente, que ha de decidir sobre la base de un conocimiento limitado, sin que le sea permitido evadirse de la responsabilidad sobre el resultado. En su momento indicamos que la actitud ética adecuada a esta coyuntura, sabiendo lo que en ella se arriesga y las condiciones en que se obra, es la que Cavell denomina *continuous presentness*<sup>12</sup>, que implica máxima atención a cada detalle de la situación presente en que pudiera ocultarse el dato decisivo, pero también la aceptación de la posibilidad de error y la renuncia a toda capacidad de predecir con certeza (o de justificar retrospectivamente los errores con explicaciones causales que le descarguen de su responsabilidad sobre ellos), manteniéndose ecuánime y asumiendo todas las posibles consecuencias. Indicamos también que ello implica como adecuada modalidad cognitiva la

---

<sup>9</sup> MWM: 226, 232.

<sup>10</sup> MWM: 234.

<sup>11</sup> MWM: 321-322.

<sup>12</sup> Véase nuestro apartado. 2.2.7., así como 2.4.3., para las otras, y numerosas, facetas de esta compleja noción, que incluyen una modalidad temporal específica de música y artes escénicas y un modo de presencia del mundo al sujeto anterior a la crisis premoderna; cfr. MWM: 320-326.

del “reconocimiento”, que es la que corresponde al tiempo histórico de la acción y las relaciones humanas.

Bajo esta perspectiva, para la cual Cavell dice estar inspirándose en Platón y Aristóteles (aunque se deja sentir el influjo del Heidegger de *Sein und Zeit*, con sus ideas sobre un “modo de vida auténtico” y su empeño en hacer de la dimensión ética una determinación ontológica)<sup>13</sup>, el saber artístico toma el aspecto de un saber práctico; las facultades puestas en juego en ese acto son “virtudes” prácticas, según Cavell, pues permiten franquear con éxito en la acción la distancia que media del impulso y la intención a la realización<sup>14</sup>. De aquí que Cavell describa “azar” e “improvisación” como facultades prácticas del artista para habérselas con lo impredecible del acto creativo y sacar provecho de ello, y las denomine por ello “virtudes”: la “improvisación” como la inteligencia y posesión de recursos para afrontar lo imprevisto; el “azar” (*chance*, que en la frase inglesa *to take chances* quiere decir “arriesgarse”) como capacidad de sacar provecho de lo imprevisto. Pero esas mismas facultades tienen su papel en la acción ética normal. De este modo, la concepción que presenta de la creación artística tiene similitudes con la noción de sabiduría práctica en Aristóteles, y al mismo tiempo, incorpora la exigencia modernista de innovación.

Contemplada desde la perspectiva de la recepción, la responsabilidad del acto creativo del artista significa que en la experiencia de su obra como producto acabado, el artista invita al espectador a compartir los riesgos contraídos por él en sus libres decisiones de afrontar problemas artísticos, de elegir medios para resolverlos; y que por tanto, el artista tiene la obligación de justificar ante el espectador y en su experiencia de la obra el que correr esos riesgos haya merecido la pena<sup>15</sup>. Aunque Cavell no explicita concretamente qué contaría como tal justificación, sí presupone el carácter constitutivamente orientado a una audiencia de la obra artística, que es crucial en la dimensión ética del acto creativo. De este componente de libertad de elección derivaría el aspecto de sorpresa, espontaneidad, que Cavell considera un aspecto consustancial de la experiencia artística.

Por tanto, la obra de arte remite también a la cualificación moral del autor, básicamente en términos de “autenticidad”<sup>16</sup>. Ésta remite a dos aspectos centrales de la actividad creativa. Primero, la sinceridad: la creencia del artista en los medios artísticos que está usando. Pero ésta aún no sería suficiente, pues no garantizaría por sí sola la autenticidad artística: para ésta es necesaria además la “seriedad”, que es una adhesión del creador a su obra más allá del momento del propio impulso de la creación, adhesión en virtud de la cual el artista mantiene una pretensión seria de relevancia sobre su obra. El problema es que Cavell deja oscuro en qué puede consistir esto, se limita a decir que en la situación modernista se pierde toda noción clara de qué sea sinceridad y de qué sea lo que puede suscitar al artista una intención de seriedad. Tampoco ayuda mucho la ambigüedad del término *to mean* (querer decir, ir en serio, etc.) que emplea Cavell.

Al menos en el contexto de la situación modernista, el criterio de autenticidad exige que en su acto creativo el artista se haga cargo de la crisis de los criterios heredados por tradición: forma parte constitutiva y definitoria de lo que son intenciones creativas genuina y propiamente artísticas la conciencia histórica de esa situación de pérdida y el compromiso con

<sup>13</sup> Cfr. MWM: 198, 325 n 15, donde Cavell vincula, aunque de modo no concluyente, algunos aspectos de su noción de *presentness* a sus lecturas de Heidegger.

<sup>14</sup> MWM: 198.

<sup>15</sup> MWM: 199.

<sup>16</sup> MWM: 203, 211-212.

la tradición. Como la tradición se encuentra en crisis, y no es algo que se pueda dar por garantizado, ese compromiso parece abarcar dos aspectos. Uno, asumir la tarea de proponer solución a los problemas artísticos planteados por el arte inmediatamente anterior; dos, poner al descubierto las condiciones del arte, es decir, los criterios en virtud de los cuales se reconocen los objetos como ejemplares de un medio artístico y por tanto, como objetos artísticos en absoluto; lo cual exige no dar por sentado los criterios tradicionalmente heredados, sino ponerlos en cuestión. El vínculo entre ambas tareas es que los términos en que se plantean las nuevas soluciones ofrecidas a los problemas, ponen en duda los criterios hasta el momento establecidos para identificar un medio artístico; aunque no ponen en duda la noción de especificidad del medio artístico en sí, ni la noción de “arte” como tal. La intención artística no puede ser poner en duda el arte, ni la distinción entre las artes, sino más bien estimular el descubrimiento de nuevos criterios de lo que es el arte y los diversos medios artísticos. El creador debe estar en condiciones de asumir esa responsabilidad, y el producto debe superar una puesta a prueba en el juicio crítico. En caso de no poder hallar tales motivaciones, o de no reunir estas condiciones, su obra resultará inauténtica, y sus intenciones espurias.

Finalmente, ya hemos visto cierta pervivencia de la romántica noción de “inspiración” en el discurso de Greenberg, y la hemos puesto en relación con la dialéctica de automatismo y voluntad que plantean tanto Cavell como Michael Fried (sobre cuyo desarrollo de esta noción nos ocuparemos más adelante). Pero en Cavell la cuestión de la “inspiración”, y de cómo vincularla al acto creativo en cuanto que acto volitivo, querido, se pone en relación con la de la necesidad que impulsa el acto creativo, sus motivos, y es algo que responde a la cuestión de la autenticidad:

El problema, podría uno decir, no versa de sustraerse a la inspiración, sino determinar cómo un hombre podría haber sido inspirado para hacer *esto*, por qué siente que *esto* es necesario o satisfactorio, cómo puede *querer decir* [*to mean*] esto. Supongamos que llegas a la conclusión de que no puede. Esto significará, sugiero yo, que llegas a la conclusión de que esto no es arte, y este hombre no es un artista; de que al no lograr querer decir lo que ha hecho, es fraudulento. Pero, ¿cómo lo sabes? [MWM: 203]

No será Cavell, desde luego, quien sostenga que hay un criterio fijo que responda a su pregunta. Sí, en cambio, entiende la obra de arte desde el trasfondo del tema, central a su filosofía, de la voz, (que aquí, sin embargo, no aparece explícitamente, sino por alusiones pasajeras al término “voz”)<sup>17</sup>: si el acto creativo, en cuanto que “composición”, se determina como acto de elección libre de compromisos e implica asumir la responsabilidad sobre su cumplimiento, tanto en cuanto a los resultados como al procedimiento para llegar a ellos; si esos compromisos son compromisos artísticos “serios” que asumen una tradición de práctica artística y aspiran a inscribirse en ella con plena relevancia; si además ese acto pone en juego la capacidad de enfrentarse al azar y de reaccionar espontáneamente a él, aprovechando las oportunidades que le surgen al artista en la coyuntura siempre incierta de la acción, entonces el resultado expresará a su autor con una voz personal, dando voz a sus intenciones, y se podrá decir que la acción es genuinamente artística y plenamente querida (*meant*) por el autor.

---

<sup>17</sup> Cfr. MWM: 201-202

### 2.6.2. El acto creativo como “composición”

Cavell no habla de “composición” como un determinado formato de objeto artístico, que correspondería básicamente al medio específico del arte musical, sino como una determinación posible del acto creativo en general. Aunque Cavell toma el término del léxico musical, en Cavell “composición” es concepto genérico que viene a abarcar toda actividad creativa de producción de obras de arte en general (y no, como veremos que sucede en Fried, una modalidad peculiar de dicha actividad<sup>18</sup>). Al contrario que en Fried, que critica la “actitud compositiva” hacia la obra y la creación, la cual entiende tempranamente en relación con la cuestión de la teatralidad, la noción de “composición” no comporta en Cavell asociaciones negativas. Cavell se interroga por el sentido de la noción de “composición”<sup>19</sup>. Componer es el acto intencional y libre de crear un objeto de un tipo peculiar que “quiere decir” algo por parte del artista, que “significa algo” para los espectadores, y que suscita una peculiar actitud hacia él en los espectadores como sujetos, como personas, quienes se relacionan con ese objeto en el modo de la relación interpersonal. Dicho acto implica tomar decisiones y afrontar riesgos, haciéndose el autor personalmente responsable del resultado, y de ese acto forman parte constitutiva las nociones de “azar” e “improvisación” como elementos integrales de la creación artística.

Cavell vincula el éxito o fracaso del acto creativo al ejercicio de la “improvisación” y “azar” o “riesgo” (*chance*), elementos integrantes del acto creativo<sup>20</sup>. La “improvisación” es la virtud de la riqueza en recursos e inventiva; se refiere a las dificultades de las condiciones de realización de la acción: previsión de las circunstancias, recursos necesarios para realizarla.<sup>21</sup> El “riesgo” es la capacidad de afrontar el peligro de fracaso y de aprovechar las ocasiones surgidas de improviso; se refiere a la dificultad de la elección del curso de acción. No basta para hablar de improvisación el hecho de que un aspecto puntual de la obra no esté determinado de antemano: es algo que ha de descubrir el crítico en un análisis estético de su obra, a partir de su propia respuesta personal a ésta; se debe ver expresado en la obra de modo que se pueda detectar sin recurso al conocimiento histórico del momento de la génesis de la obra. Improvisación y riesgo introducen un elemento de sorpresa y de lo involuntario que, sostiene Cavell, es consustancial a la experiencia del arte; y no necesariamente están limitadas a lo que propiamente se entiende por “improvisación” en el sentido de las artes escénicas (realizar algo sin partitura, preparación ni directrices previas). Al contrario, la improvisación puede entrar en el proceso compositivo y quedar reflejada en una partitura u obra acabada: se puede incorporar el resultado de la improvisación a una composición, de modo que su origen improvisativo queda expresado en el modo de desarrollo de la obra, en forma de cierto “sonido, carácter o tono improvisativo”, como una dramatización de los resultados de una improvisación en el sentido genuino o primitivo del término, y de forma que resulte reconocible independientemente de otros rasgos técnico-materiales de la obra. Ello da lugar a una experiencia de espontaneidad, que sin embargo es más restringida que cierto tipo de libertad que sólo se alcanza en el acto compositivo propiamente dicho.

<sup>18</sup> Para “composición” en Fried, donde el término cobra connotaciones negativas, cfr. 3.8.2. (desde la perspectiva de la recepción y el espectador), 3.9.4. (desde la perspectiva de la producción y el artista).

<sup>19</sup> MWM: 197.

<sup>20</sup> MWM: 198-199.

<sup>21</sup> Es difícil ver el sentido general de la noción cavelliana de “improvisación”, porque la desarrolla en estrecha referencia a las artes escénicas y la noción de “ejecución” (Cfr. MWM: 200-202).

Aunque en “Music discomposed” Cavell cita los textos de Fried sobre el problema de la no-composicionalidad<sup>22</sup>, no asume la posición de rechazo de la composición, que en Fried está vinculada a la problemática de cercanía y distancia estética. Eso es porque concibe la composición como acto ético de asunción de compromisos, toma de decisión, es decir, sin considerar que un momento de separación y distancia estética comporte necesariamente aspectos indeseables; al contrario, considera que un acto de “puesta a prueba del resultado sobre sí mismo”, sin descartar el momento de “distanciamiento” que pueda conllevar, es capaz de restaurar la responsabilidad del artista, y por tanto la autenticidad estética, incluso a una obra producida con técnicas “aleatorias”<sup>23</sup>. En cambio lo que sí rechaza es la noción de composición como “organización total” de las poéticas musicales del serialismo integral, porque la entiende como mero desencadenamiento de una rutina absolutamente automática de realización de la obra, de la cual estaría ausente todo elemento ético-práctico, lo que Cavell interpreta como una elusión de la responsabilidad del artista con su obra y por tanto, como un “distanciamiento” en un sentido peyorativo, de falta de capacidad de compromiso del autor con su creación, sentido peyorativo que esta vez sí es muy parecido al que adquiere la noción de “composición” en Fried.

Lo que Cavell reprocha a la “filosofía” vanguardista de la “nueva música” y a su práctica musical asociada es haber impuesto un desalojo del acto compositivo en tanto que acto libre, intencional y responsable de creación<sup>24</sup>: el artista dejaría de ser agente y autor para ser sólo un intermediario en la autopóiesis (literalmente “mecánica”) de la obra, de modo que en ésta no se expresaría la voz del artista como individuo; pero tampoco la de la comunidad, pues eso no es posible en una obra de la era modernista, donde pierden vigor las convenciones compartidas. Al ser expresión de ninguna voz personal, la obra carecería de significado. El acto compositivo sería sustituido por unas nociones pervertidas de “azar” e “improvisación” (en las prácticas musicales de tendencia aleatorias) y de composición como “organización total” (en las de tendencia serialista) que no serían las genuinas (es decir, las que propone Cavell), pues eliminarían la relación intencional entre el artista y su obra<sup>25</sup>.

Así, la noción de “aleatoriedad” de la “nueva música” sería espuria porque prescindiría del contexto de convenciones y posibilidades limitadas compartido por una comunidad viva y carecería, según Cavell, de objetivo identificable<sup>26</sup>: pretendería crear una comunidad *ex novo*, en el instante, y ofrecería al artista una fantasía absurda de libertad total. También sería espuria la noción de organización total del serialismo integral, porque en ella, el compositor no da cuenta de su intencionalidad con respecto a las decisiones creativas: se limitaría a aceptar los resultados y asumirlos según los produce el funcionamiento de un mecanismo, sin poner en juego siquiera su propia respuesta personal hacia esos resultados. Cavell critica los excesos notacionales a que esto da lugar, cuyo caso extremo sería la música electrónica, en que se prescinde de la mediación del intérprete, y hacia la que Cavell expresa una sospecha de inhumanidad. La opuesta tendencia aleatoria no sería sino su correlativo mecanismo compensatorio, con función reparadora de la sensación de pérdida de libertad<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> MWM: 202-203, 203 n 4.

<sup>23</sup> MWM: 204, 208.

<sup>24</sup> Cfr. MWM: 194-196, 202-204, 207-209.

<sup>25</sup> MWM: 194-5.

<sup>26</sup> Esta afirmación es discutible: en tales obras hay unas instrucciones, el objetivo es tocar una serie de materiales, y al menos en las obras más logradas, se puede reconocer la identidad estética de la obra, su sonoridad, incluso la identidad estilística del autor, como constantes a través de las diversas realizaciones.

<sup>27</sup> MWM: 196, 203-204.

### 2.6.3. La actividad artística como apostolado

Una comparación entre ciertos aspectos del arte y de la religión recorre la reflexión estética de Cavell (y también aparecerá en la de Michael Fried). En su teoría de la modernidad artística, la noción de la “situación modernista” como respuesta a un estado de crisis, muestra el paralelismo entre la situación de crisis cultural de la tradición en la modernidad y un fenómeno histórico destacado, que es paradigma de toda crisis cultural moderna, al tiempo que es uno de los hechos que señalan el comienzo de la modernidad como período histórico: la crisis de las instituciones tradicionales de la fe religiosa en el mundo cristiano, que conducen a la Reforma protestante. Estas analogías llevan a Cavell a proponer una comparación de la situación del artista moderno en el ejercicio de su tarea artística con una situación religiosa de crisis de la fe basada en fundamentos tradicionales, donde la autenticidad de la vivencia es imposible de garantizar apelando a medios instituidos<sup>28</sup>; comparación para la cual Cavell se inspira en Kierkegaard<sup>29</sup>, y que trataremos de resumir; no sin indicar que cuanto Cavell dice respecto del artista en su tarea, valdría también para el crítico en la suya, o para el espectador en su experiencia del arte.

Conforme a Cavell, todo cuanto tiene que ver con la actividad artística, especialmente en la modernidad, son tareas, actividades, pretensiones, etc., que apelan a una cierta “experiencia”<sup>30</sup>, sobre la cual se carece de toda presuposición o garantía con respecto a su legitimidad, veracidad y posibilidad de ser compartida:

...la resonancia religiosa, o mística [...], aunque no intencionada, es bienvenida. Pues la experiencia religiosa está expuesta a la desconfianza con los mismos argumentos que la experiencia estética: por aquellos a quienes es extraña, con el argumento de que sus pretensiones deben ser falsas; por aquellos a quienes es familiar, con el argumento de que su calidad debe ser puesta a prueba. [MWM: 191]

Esto hace a estas tareas, actividades, pretensiones, análogas en todo a la “revelación” en el sentido religioso, la cual es dada por la divinidad como experiencia privada a un individuo elegido, pero junto con la comprometedor misión de que éste la difunda entre sus congéneres mediante su propia prédica, tarea en que el individuo elegido se encuentra abandonado a sus propias fuerzas y capacidad para (superando la duda y rechazo que naturalmente produce todo lo que es novedad absoluta y carece de sanción previa) obtener la credibilidad y lograr la convicción en su experiencia de revelación y la seriedad de su tarea: para empezar, su propia convicción, y también la de convicción de los otros, convertidos en “audiencia” de su prédica.

Particularmente, en época de la modernidad artística, todo lo que rodea al arte cobra un sentido análogo al religioso, y Cavell sostiene que ha de ser entendido en términos de categorías heredadas del discurso religioso.

No insisto en que el arte para nosotros se ha convertido en religión (lo cual podría describir o no la situación, y formulado tal cual describe fenómenos distintos de aquéllos que tengo en mente), sino que la actividad del arte moderno, tanto en producción como en recepción, ha de ser entendida con categorías que son, o fueron, religiosas. [MWM: 175]<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Cfr. MWM: 229.

<sup>29</sup> Un interés que Cavell transmite al joven Michael Fried; cfr. su “Kierkegaard’s *On authority and revelation*”, (MWM: 163-179), un comentario al libro de Kierkegaard de este título, o “Libro de Adler”; cfr. el *Menzel’s Realism* de Michael Fried, donde el referente de Kierkegaard (y sobre todo de la obra citada) recorre todo el texto. De particular relevancia por lo que hace al arte moderno como apostolado, cfr. MWM: 175-179.

<sup>30</sup> MWM: 180.

<sup>31</sup> Pasaje del que nos volveremos a ocupar más adelante (cfr. nuestro apartado 2.7.2., sobre la epistemología del objeto artístico).

Esta es una condición específica de la modernidad artística, que determina muchos fenómenos de forma parte de la teoría cavelliana de la misma: el carácter agónico que tanto Cavell como Fried atribuyen a la relación del artista con su quehacer; el clima de desconfianza en que tiene lugar su recepción por la audiencia, el imperativo de autenticidad, el que la audiencia y el crítico se ven tan puestos a prueba en su integridad como el arte y el artista, el hecho de que el juicio crítico sobre la obra sea también un juicio moral sobre las intenciones e integridad del autor, y su carácter polarizado, exclusivo y disyuntivo (pues la censura por no llegar a un nivel de calidad equivale a una total descalificación del objeto, a su negación de su estatuto como obra artística, y a la descalificación del autor como “artista verdadero”). Ello explica, también, la división polar del público respecto al arte nuevo.

La visión del acto creativo del artista moderno en Cavell es agónica y heroica: el artista debe buscar el modo de expresar un mensaje personal para el cual ningún recurso ya disponible o existente ofrece un vehículo de comunicación apropiado, pues los recursos tradicionales están desgastados y cualquier comunicación a través de ellos no transmite más que sentidos y significados banales<sup>32</sup>, en los que el artista no puede ya sentir ninguna convicción. El artista debe, incluso, buscar algo en que creer, un mensaje dado sólo a él y de importancia trascendental, que merezca la pena transmitir. Y no tiene apoyo en que basarse. Por ello, partiendo de la contraposición de Kierkegaard entre el genio (cuyo acto de creación tiene un rasgo de gratuidad, y cuyo ejercicio profesional tiene cierta garantía de credibilidad, cosas que en el arte moderno no son ya posibles) y el apóstol, cuya actividad tiene una deuda con la tarea de transmitir un mensaje, Cavell caracteriza la posición del artista moderno como “vocación” (*call*), en términos de este último, el apóstol, y no en propios del genio<sup>33</sup>:

La descripción [de Kierkegaard] de la posición del apóstol caracteriza la posición que en que entiendo que se encuentra el genuino artista moderno: es señalado por un mensaje que debe comunicar, a costa de su sufrimiento o de la pérdida de sí mismo; permanece silencioso durante un largo período de tiempo, hasta que encuentra su camino para decir lo que sea que tiene que decir (artísticamente hablando, esto podría expresarse diciendo que aunque podría comenzar y seguir durante un largo tiempo imitando la obra de otros, él sabe que esto sólo es dejar pasar el tiempo – si es preparación, no es preparación artística – pues sabe que no hay técnicas a disposición de nadie para decir lo que tiene que decir); no tiene más pruebas de su autoridad, o genuinidad, que su propia obra [...] (artísticamente hablando, esto se expresa por la ausencia de convenciones dentro de las cuales componer); hace de su obra algo repulsivo, no como en el caso del apóstol por el peligro que representa para los otros, [...] sino porque no es mera atracción lo que desea (artísticamente esto tiene que ver con las diversas formas en las cuales el arte hoy día se ha sustraído de, o se exige que derrote a, su audiencia); debe negar su autoridad personal o mundana en la realización de lo que ha de hacer (artísticamente esto significa que no puede apoyarse en sus logros pasados para asegurar la relevancia de su nuevo impulso; cada obra requiere, espiritualmente hablando, un nuevo paso); el arte ya no es una profesión en la que, por ejemplo, un hombre pudiera introducirse mediante un aprendizaje (hablando religiosamente es una “vocación”, pero no hay una profesión reconocida en la que pueda ser ejercida); finalmente, la carga de ser llamado para producirlo es igualada por el riesgo de aceptarla (religiosamente hablando, al aceptarla o rechazarla, se revela el corazón). [MWM: 177]

Bajo la condición de la situación modernista de crisis, el autor genuino (en contraposición, de nuevo kierkegaardiana, con el falso “autor de fórmulas”) ejercerá el apostolado, con todo lo que ello conlleva de duda y de desesperación ante la obligación de una tarea para la cual no tiene puntos de apoyo y que no siempre se encuentra con fuerzas para cumplir, y de hacer

<sup>32</sup> MWM: 212.

<sup>33</sup> Estas ideas guardan notoria semejanza con las reflexiones de Michael Fried sobre el problema del acceso o “salto” del “gran artista” a su madurez creativa (o *breakthrough*) en el marco de la modernidad, y sobre su relación ambigua y agónica con las figuras modélicas de su tradición. Cfr. nuestro apartado 3.9.5.

frente al obstáculo comunicativo que se le opone: sabrá ver la exigencia verdadera del espíritu de su tiempo (penetrando más allá de las demandas aparentes de lo falsamente actual), y responderá a ellas, con genuina necesidad de comunicar. Esta es la condición moderna de la profesión artística como “vocación” (que Cavell vincula a una operación de “desestetización de la estética” en la cual él se encontraría comprometido, y que hemos de relacionar con la devaluación del papel artístico de lo sensorial<sup>34</sup>), condición a la cual el artista moderno ha de atenerse. De lo contrario no será un artista genuino, o no será verdaderamente moderno, lo que viene a ser lo mismo.

Esto conlleva y determina también lo que Cavell llama el carácter “indirecto” (*indirectness*) del lenguaje artístico y la comunicación<sup>35</sup>, ya que por la naturaleza del mensaje que le es dado comunicar, el artista no puede expresarse mediante recursos que faciliten su acceso inmediato, los cuales no harían sino falsear dicho mensaje:

Un destino del genuino autor moderno es exactamente su carácter indirecto, su incapacidad, de algún modo causada simplemente por su genuinidad, para *confrontar* a su audiencia directamente con lo que debe decir [...] Pues es algo muy peculiarmente nuestro – en una era de Rilke, Kafka, Joyce, Mann, Beckett, pintura no-objetiva, música de doce tonos – el oír a un artista *alabar* la estrategia de lo indirecto, creyendo abarcar su significado al reconocer su utilidad como medio de comunicación. Qué otra cosa hemos tenido, en el gran arte de los últimos cien años, sino lo indirecto: ironía, teatralidad, nostalgia, formas fragmentadas, negaciones del arte, antihéroes, huidas de la naturaleza, del hombre, del futuro, del pasado... [MWM: 178-179]

Aquí, pese a todo, se muestra la nostalgia de fondo que siente Cavell hacia la comunicación artística “directa”, que habría sido propia los tiempos premodernos, anteriores a la crisis y pérdida modernista del mundo. Un ideal de comunicación artística franca y sincera, que está a tono con su discurso sobre lo ordinario y que, como tantas cosas en el discurso de Cavell, está lleno de resonancias románticas; y que, aunque literalmente como tal, se dé por perdido como posibilidad genuina para el arte moderno, Cavell, desde su romanticismo, no puede dejar de añorar.

<sup>34</sup> MWM: 178; cfr. también MWM: 228 n 6, sobre la devaluación de lo sensorial.

<sup>35</sup> Cfr. 2.7.6., sobre el vínculo entre el lenguaje oblicuo del arte moderno y la necesidad de garantizar su autonomía respecto al malentendido impuesto por la convención de la audiencia.





## 2.7. La obra de arte: intencionalidad y antropomorfismo

Las reflexiones de Cavell sobre el acto creativo bajo las condiciones de crisis cultural impuestas por la situación modernista, que ya hemos examinado en el precedente capítulo, caracterizan la obra artística como un objeto de naturaleza muy especial, cuyo concepto el Modernismo descubre, en la experiencia de fraudulencia, que esta ya axiológicamente cargado (pues “arte” se opone a “fraude”), y donde la legitimidad es problema central, que depende de la disposición de unos criterios. Estos los aportan las convenciones de los diversos medios artísticos en tanto que legitimados por la tradición de su práctica. Pero no siendo el medio una esencia positiva, sino una realidad compleja e históricamente variable, y siendo consustancial al Modernismo la crisis de esas tradiciones y la problematización de sus convenciones, hay que redescubrir los criterios en todo momento, de modo interpretativo.

Como ya hemos indicado repetidamente, la posición de Cavell respecto de la obra de arte es lo que podemos llamar un no-objetivismo<sup>1</sup>: lo importante en ella no es ningún tipo de rasgo “objetivo” del objeto artístico mismo (ni rasgo material, ni cualitativo-perceptual, ni de otro tipo), sino algo diferente, que se revela, manifiesta o expresa a través de ese objeto y de sus rasgos: este algo es la intencionalidad del artista y su cualidad ética. Tal referencia de la obra al artista como sujeto creador, en sus intenciones artísticas, junto con la referencia de la obra al sujeto espectador, en la experiencia de convicción (o ausencia de convicción) que aquélla suscita en éste, hacen de la obra un medio de expresión cuyo acceso epistémico peculiar se vincula también con el estatuto óntico de la obra como objeto de convicción. La obra de arte, es para Cavell, pues, algo muy distinto de un objeto ordinario de los sentidos: se trata de un “no-objeto”, de condición cuasi-personal; condición a la que corresponde su derecho y aspiración al estatuto de autonomía.

### 2.7.1. La obra de arte como “mundo”

Las obras de arte, para Cavell (al igual que los estilos, movimientos y períodos artísticos) son “mundos”: poblados por habitantes, dotados de su propio paisaje, tienen un “lenguaje” propio, las reglas de cuya “gramática” conforman un “modo de vida”<sup>2</sup>, al que están asociados determinadas expectativas humanas con respecto al arte, modos de relacionarse los hombres con él en su producción y recepción. De modo que los conceptos y problemas que son pertinentes para una obra, realizada con determinada intención, dentro del universo artístico de una cierta tradición y de una situación histórica dada de la misma, no son y no tienen por qué ser pertinentes para otra obra situada en otras coordenadas. Cavell presenta la obra concreta como uno de los “habitantes” del “mundo” constituido por el universo estético-estilístico al que históricamente pertenece; pero, puesto que en el arte moderno ese “mundo” puede llegar a existir sólo para una obra, o para una “serie” realizada por un artista durante un período delimitado en respuesta a una problemática determinada, en realidad la obra y su “mundo” vienen a identificarse en el arte moderno: cada obra es su propio mundo aparte.

Es necesario conocer esas reglas o aprenderlas, habituarse a esos “modos de vida”, para poder entrar en el mundo que es la obra. En el arte moderno, esa exigencia se plantea de

<sup>1</sup> MWM: 181.

<sup>2</sup> Cfr. la sección de “Aesthetics problems of modern philosophy” (MWM: 82-86) en la cual Cavell presenta la cuestión de la comprensión de la obra artística realizada en un nuevo “lenguaje” (los ejemplos son: la música “atonal”, la pintura abstracta), como uno de los “problemas de la filosofía moderna” mentados en el título.

tal modo que surge inevitablemente la duda de si es una verdadera obra de arte o no aquél objeto que rehúsa franquear la entrada a su mundo porque se lo intenta comprender desde categorías que no le corresponden (la experiencia de frustración al no lograr encontrar un discurso análogo al tonal en música que no es tonal, o una representación figurativa en cuadros abstractos, llevará a dudar de que sean verdadera música, verdadera pintura). Dichas categorías y conceptos son algo que está por descubrir, y que a cada momento se debe buscar, y la experiencia para la que son pertinentes no puede ser descrita en otros términos, ni en los usados para describir la experiencia del arte anterior, de otras obras que no pertenecen al mismo horizonte histórico-estético. Esto es lo único que concede Cavell a la tesis de la “intraducibilidad” del “significado” de la obra de arte: no consiste en que sea inaprehensible, informulable en términos del lenguaje verbal, sino en que para entender la gramática de los términos de dicho lenguaje en que el significado de la obra es aprehensible en cada caso, es necesario haber tenido primero la experiencia de la obra como tal obra de arte, haber franqueado ya el acceso a su mundo y barruntado esos conceptos. Esto significa que casi en todos los casos es posible una formulación verbal adecuada, sólo que los términos adecuados de esa formulación son siempre algo que hay que hallar.

Pero una vez descubiertos dichos términos, y franqueada la entrada al mundo de la obra (del artista, del estilo), se alcanza la experiencia vivida de éste, y los que antes parecían ser problemas artísticos vigentes y acuciantes se disipan, apareciendo, en cambio, otros problemas nuevos, propios del nuevo mundo, de la nueva obra:

Me parece que esto sugiere por qué uno está ansioso por comunicar la experiencia de semejantes objetos: no es meramente que yo quiera decirte qué me parece, cómo me siento, a fin de hallar comprensión o de que me dejen en paz, o por cualesquiera otras razones por las que uno revela sus propios sentimientos. [...] Es más bien que quiero contarte algo que he visto, o escuchado, o descubierto, o llegado a entender, por las razones por las cuales cosas *semejantes* son comunicadas (porque son noticias, sobre un mundo que compartimos, o podríamos compartir). [MWM: 192]

Es como si se hubiera abandonado por completo el mundo anterior, lo que para los objetos del “mundo” del lenguaje artístico anterior significaba ser objetos artísticos (y para su experiencia ser una experiencia de arte); pero no del todo, y algunos aspectos de la relación con el nuevo “mundo” no cambian, o son muy parecidos a aquellos que presentaba la relación con el antiguo, manteniendo cierta continuidad (que Cavell, por otra parte, no termina de aclarar en qué pueda concretamente radicar). Cavell compara esta experiencia de franquear el mundo nuevo con la “disolución” de los viejos problemas metafísicos en la filosofía de Wittgenstein.

### **2.7.2. Epistemología: la obra artística como objeto “sentido”**

Al comienzo de nuestro estudio, indicábamos la importancia que tiene la cuestión epistemológica del acceso a la obra de arte<sup>3</sup>. Hemos explicado ya que el órgano de conocimiento en la experiencia estética del arte es, para el crítico no en mayor medida que para el artista y el mero espectador, la “respuesta subjetiva”, una reacción de carácter emotivo del sujeto a la obra singular presente ante él. Cavell hace de ello un asunto de tal importancia que la “respuesta subjetiva” deja de ser simplemente una vía de acceso epistémico para pasar a ser un aspecto constitutivo de la obra artística como tal.

---

<sup>3</sup> Cfr. nuestro apartado sobre la “Teoría normativa de la crítica de arte” en Cavell (2.3.2.); la cuestión del acceso epistémico allí tenía consecuencias sobre la “seriedad” y “honestidad” como requisito normativo del ejercicio de la crítica.

La “sensibilidad” no es sólo una norma regulativa de la perspectiva crítica: determina el único contenido posible de toda experiencia artística, el único acceso cognitivo apropiado a la obra de arte, y un aspecto ontológico importante de ésta: en cada caso, la experiencia artística, como la obra de arte misma, es lo que yo como sujeto individual experimento en la obra de arte concreta. Ahora bien, este discurso sobre la “sensorialidad” de la obra artística presenta una equívocidad, pues Cavell comienza hablando de “sensibilidad” (*sensing*), en sentido gnoseológico y sensorial, y termina hablando de “sentimiento” (*feeling*), en sentido emotivo<sup>4</sup>. Se trata, como ya indicamos, de la respuesta afectiva del sujeto al objeto artístico (en cuanto que presente, eso sí, a sus sentidos como objeto singular), la cual sólo es legítimamente en cada caso la de cada sujeto individual, y que es el criterio último de valoración de la obra de arte (que por tanto, es irrebasablemente individual), tanto para el espectador profano como para el más experto y autorizado de los críticos.

Cavell no se refiere a que el arte sea un objeto de los sentidos, cognoscible por vía sensorial, sino a que es sólo cognoscible en cada caso particular y mediante una respuesta emotiva de afección del sujeto. No tiene esto nada que ver, pues, con lo que algún formalista entendió por “conocimiento artístico” como conocimiento sensorial (que en Konrad Fiedler era un conocimiento que sólo tenía el artista en ejercicio, y nunca un espectador ni tampoco el crítico de arte, contrariamente a lo que se desprendería de lo que Cavell dice sobre el conocimiento “sensible” de la obra artística<sup>5</sup>), sino con la noción kantiana de “respuesta afectiva” al dato sensible como fundamento de determinación del juicio de gusto. En ello, por lo demás, Cavell está cercano a Greenberg en su creciente acercamiento a Kant y a la problemática del gusto al menos desde la década de 1960<sup>6</sup>.

Cavell entiende que la obra artística sólo puede ser conocida como tal en tanto que objeto de una experiencia “sensible” (es decir: emotiva, afectiva), y que esto la distingue de los objetos materiales ordinarios. Se trata de un conocimiento donde lo sensible y singular no es meramente un material para otro “conocimiento” ulterior de carácter conceptual o universal; sólo se puede adquirir por la experiencia en primera persona, y sin embargo, tiene la “forma del conocimiento”:

“Conocer por el sentimiento” [*knowing by feeling*] no es como “conocer por el tacto”; es decir, no es un argumento que proporcione la base para una pretensión de conocimiento. Pero uno podría decir que el sentimiento funciona como piedra de toque: la marca que queda en la piedra está fuera de la vista de otros, pero el resultado es de conocimiento, o tiene la forma del conocimiento – se dirige a un objeto, el objeto ha sido puesto a prueba, el resultado es de convicción. [MWM: 192]

En consecuencia con sus rasgos, es difícil comunicar este conocimiento verbalmente, salvo por la indicación del objeto que es fuente misma para cada sujeto de la experiencia de su respuesta subjetiva a aquél. Así, el conocimiento no sólo es aquí concreto y sensible, sino también radicalmente subjetivo, ya que Cavell, con Kant, entiende que ese conocimiento versa sobre, va dirigido, más que al objeto mismo, a la respuesta subjetiva a él, y por tanto, al propio sujeto. Pero por ello mismo se hace tanto más urgente la necesidad de comunicarlo, porque es todo “un mundo” el que se nos da en esa experiencia, y aspiramos a compartirlo

<sup>4</sup> “Music discomposed”, MWM 190-193, 218; cfr. la referencia al justo lugar de lo sensible para Cavell en MWM: 228 n 6.

<sup>5</sup> Cfr. Konrad Fiedler, *Escritos sobre arte*, pp. 76-77, 81-87, 99-100, 245-246, 286-90; y pp. 53-54 para el repudio de la perspectiva del “gusto” y la respuesta estética (que es la que adopta Cavell).

<sup>6</sup> Tal como se muestra en los textos de Greenberg recogidos en *Homemade Esthetics*, en torno a una posible superación de la subjetividad del gusto. Cfr. nuestro apartado 1.8.2.

con los otros. La contrapartida de esta aspiración es que esos rasgos acercan la experiencia artística a la inefabilidad de la mística<sup>7</sup>. Y la ambigüedad de Cavell, que emplea tanto *feeling* (emotivo) como *sensing* (sensorial), hace que junto a lo sensorial, nunca deja de estar presente la connotación emotiva: el conocimiento adquirido en la experiencia estética es un mundo tanto de sensaciones como de sentimientos, que sólo el objeto artístico singular muestra.

Aquí es relevante aquel aspecto del concepto cavelliano de *presentness* que indica la difícil tarea de fidelidad y atención del crítico y el espectador al dato de su propia experiencia individual y subjetiva del objeto artístico. Ésta adquiere connotaciones religiosas; pues, como en ciertas concepciones religiosas sobre el conocimiento de las entidades numinosas, el sentimiento y la emoción se convierten en órganos cognoscitivos. Aunque Cavell no es tan preciso como esto, sin duda esta es la idea a la que se refiere al decir que en el caso del conocimiento sensible de obras de arte “el conocimiento funciona como un órgano de los sentidos”<sup>8</sup> (frase de la que Cavell subraya su, según él, connotación “mística”), señalando que esto pone la propia experiencia estética bajo perpetua sospecha de fraudulencia (por inverificable e intransferible).

En aparente conformidad con el formalismo, Cavell entiende que el arte ofrece un tipo especial de experiencia artística, que él concibe como experiencia de carácter “cognoscitivo”, en cierto sentido del término, y radicalmente confinada al ámbito sensible<sup>9</sup>. La tesis es que la experiencia artística tiene la “forma del conocimiento”, para sostener lo cual Cavell introduce su noción de convicción: es una experiencia dirigida a un objeto, que pone a prueba el objeto en la propia respuesta subjetiva sensible-afectiva, y cuyo resultado es una convicción sobre el objeto; sólo que ésta no puede servir al sujeto de fundamento intersubjetivo para una pretensión de conocimiento sobre el objeto, pues el referente de la puesta a prueba es la respuesta subjetiva, y cada individuo ha de repetir la puesta a prueba sobre sí mismo<sup>10</sup>: son evidentes los ecos kantianos del planteamiento. Con ello, Cavell introduce radicalmente el carácter valorativo y judicativo en la experiencia del arte y en la constitución del propio objeto artístico, que siempre conlleva esa puesta a prueba.

### **2.7.3. Artefactualidad: producto artístico y acción intencional**

Ya hemos aludido en otras partes de nuestro estudio a la centralidad de la problemática de la intencionalidad en la teoría del arte de Cavell, que posee numerosos puntos de confluencia con planteamientos de Michael Fried<sup>11</sup>. Aquí nos interesa indicar que Cavell sostiene que una razón destacada de la importancia que otorgamos a la obra artística es que, al exhibir la forma de intencionalidad que le es constitutiva, se convierte en paradigma y expresión del carácter intencional, cargado de sentido, de la vida y la acción humanas. El carácter intencional, de producto de un acto consciente y deliberado que responde a un proyecto o plan, es constitutivo de la naturaleza de los objetos artísticos como artefactos:

---

<sup>7</sup> MWM: 191.

<sup>8</sup> MWM: 191. Recuérdese aquí nuestro apartado 2.6.3., sobre el carácter religioso y “apostólico” de la actividad artística en la modernidad.

<sup>9</sup> MWM: 191-193.

<sup>10</sup> MWM: 206.

<sup>11</sup> Cfr. nuestro apartado 3.11.6., para el influjo de las consideraciones cavellianas en ciertos aspectos del método hermenéutico de Fried. Existen también claros nexos de unión entre la ética cavelliana del acto creativo y la pretensión ética de la crítica artística en Fried.

“Son, en una palabra, no obras de la naturaleza sino del *arte* (e. d., del acto, talento, habilidad)”<sup>12</sup>.

Según Cavell, son “hechos primarios” de la obra artística, como objeto de tipo peculiar, su intencionalidad y su significatividad<sup>13</sup>: sólo un prejuicio filosófico pretendería negar este “hecho” primario del arte, en vez de asumirlo y tratar de explicarlo<sup>14</sup>. En tanto que es consecuencia de una acción sabida y querida por su agente, la obra de arte es objeto intencional (producto de voluntad y conocimiento, que comporta responsabilidad)<sup>15</sup>. Su carácter intencional implicaría la responsabilidad del agente (el artista-autor) sobre el resultado del acto, la obra. La obra de arte, como toda conducta y habla humana, además de su aspecto físico, conlleva una dimensión suplementaria de significatividad, que la analoga a un acto de habla (*utterance*) y que es inteligible en términos de intencionalidad.

Formula así Cavell una noción de intencionalidad en la obra artística como “estructura de intencionalidad”, que resulta similar a la “forma de finalidad” kantiana como adecuación a finalidad sin fin determinado (aunque en Cavell hay cierto interés por hacer de esa finalidad algo más preciso y concreto). La intencionalidad personal del autor, que se encuentra manifiesta en la obra de arte, no sería sólo una intención concreta y dirigida a realizar un fin particular que se alcance como resultado de la obra, ni un significado enunciativo como el que expresa una frase. Lo que se manifiesta en ella es la estructura o carácter intencional mismo de la acción y la vida humanas, el hecho de que el hombre puede darles sentido; y ello sería una razón del valor especial que concedemos a las obras artísticas:

...los objetos de arte no nos interesan y absorben meramente; no nos implicamos meramente en ellos, sino que nos importan; los tratamos de maneras especiales, los invertimos de un valor que la gente normal reserva sólo a otras personas – y [los tratamos] con el mismo tipo de desdén e indignación. *Significan* algo para nosotros, no sólo del modo como lo hacen los enunciados, sino como lo hace la gente. [MWM: 197-198]

Ahora bien, su debate con posiciones “objetivistas”, que niegan la relevancia de las intenciones y sostienen la primacía del objeto artístico en sí (posiciones que no son únicamente las formalistas<sup>16</sup>), fuerza a Cavell abordar temas de filosofía de la acción. Cavell repudia la concepción internista de la intención, que él asocia y atribuye a las posiciones objetivistas y a los detractores del intencionalismo estético. Según éstos, dice Cavell, las intenciones serían una entidad mental encerrada en la mente del artista, la obra es un efecto externo de la intención del artista, y la relación entre obra e intenciones es de causa a efecto, de modo que apelar a la interpretación de las intenciones del artista en teoría y crítica de arte sería apelar a instancias extrínsecas a la objetividad de la obra misma.

---

<sup>12</sup> MWM: 198.

<sup>13</sup> MWM: 228.

<sup>14</sup> MWM: 227, 229.

<sup>15</sup> Es la definición de G. E. M. Anscombe de “acto intencional” en *Intention*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1958 (que, como ya hemos indicado, Cavell suscribe y cita, en. MWM: 235 n 7). Cfr. MWM: 233, 235.

<sup>16</sup> Un ejemplo es la posición de Joseph Margolis, y la de Monroe C. Beardsley y W. K. Wimsatt, Jr. en “The intentional fallacy” (en Wimsatt, W. K., Jr., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Kentucky: University of Kentucky Press, 1954). Éstos pertenecen al sector de la *New Criticism* más afín al formalismo, sin ser exactamente “formalistas”; menos aún lo es Margolis, que no se cuenta entre los *new critics*, y que se autoproclama “historicista radical”. Cavell debate con Beardsley y con Margolis en “A matter of meaning it”.

Por el contrario, en la concepción cavelliana de la intencionalidad, tanto de la acción humana como de la obra artística, la intención no es una entidad mental externa a la obra ni una causa de ésta; es una cualidad de la propia obra, de la propia acción, pues la intención de hacer algo no se puede afirmar más que en tanto que se encuentra realizada de algún modo en la acción, y en sus resultados y productos; aunque la intención tampoco es una “objetividad” o propiedad objetiva de la acción o del producto, sino un modo de entender y describir lo dado objetivamente (sea esto, por ejemplo, la “sensorialidad”, en el caso de la obra artística)<sup>17</sup>. Esto permite a Cavell responder a los detractores del intencionalismo, negando que la interpretación intencional exija “salir” de la evidencia dada en la propia obra y remitir a instancias externas para hacer viable y legítimo el acceso a una comprensión de la obra. Pero ello hace epistémicamente análogo el estatuto de la obra artística como producto intencional al del individuo humano como persona: en ambos casos, al dato sensible es necesario añadirle algo más, mediante un acto de interpretación (acto que el sujeto de conocimiento siempre podría dejar de realizar, pero entonces vería las cosas de muy distinta manera).

Para Cavell la centralidad de la intención y la honestidad es un descubrimiento del modernismo sobre la naturaleza del arte y sus objetos, que indica su dimensión religiosa:

Lo que afirmo se puede formular diciendo que la práctica de la poesía se altera en los siglos diecinueve y veinte, de modo tal que las cuestiones de la intención y la seriedad y la sinceridad son impuestas al lector por el propio poema, la relación entre autor y audiencia se altera (porque la relación entre el autor y su público se altera, porque la relación entre el arte y el resto de la cultura se altera...). Específicamente, la práctica del arte [...] se vuelve religiosa. [...] no es meramente la amenaza de fraudulencia y la necesidad de confianza lo que se ha hecho característico de lo moderno, sino igualmente las reacciones de disgusto, vergüenza, impaciencia, partidismo, excitación sin desahogo, silencio sin serenidad. Digo que tales cosas, si estoy en lo cierto sobre ellas, son hechos de la vida, del arte ahora: nos dicen el tipo de objeto que es una obra de arte moderna. Piden de nosotros, no exactamente *más* por lo que hace a nuestra respuesta, sino una respuesta más personal. Nos prometen, no la reconstitución de la comunidad, sino relaciones personales sin el apoyo de esa comunidad... [MWM: 229]

Como indica aquí Cavell, parafraseando a Lutero, la situación moderna de desconfianza hace que toda experiencia artística sea experiencia “bautismal”, de cambio radical de estado en el individuo, que adquiere en ella un nuevo compromiso vital.

#### **2.7.4. “Voz” personal y expresión**

En virtud de su posición intencionalista, Cavell confiere a la obra de arte el mismo estatuto que al cuerpo humano: es la expresión de un alma, hecha accesible a los sentidos; pero el que se la vea como tal requiere un acto interpretativo de lectura, porque lo se da a los sentidos no es nunca el alma misma, sino siempre sólo el cuerpo (o la obra) en el que se expresa. Hay una analogía entre cómo plantea Cavell la cuestión de la relación mente-cuerpo y cómo plantea el problema de la materialidad de la obra de arte, de la relación entre la obra artística y los materiales de los que está hecha (ejemplo de la estatua y la piedra). Lo mismo que el alma no es algo que tenga una existencia separada localizable espacialmente fuera del cuerpo (y que es justo por ello por lo que el cuerpo no es otra cosa que la mente), la obra de arte no es algo distinto de su soporte material: no está localizada en ninguna parte concreta de ésta, ni fuera de ella<sup>18</sup>. Pero si, partiendo de esta observación, se omite la relevancia del

<sup>17</sup> MWM: 230, 233.

<sup>18</sup> El ejemplo de muestra la analogía del planteamiento con la problemática nominalista del literalismo, a la que

carácter intencionalmente elaborado del soporte material, cambia el sentido de la afirmación de identidad entre la obra y éste y se llega a la concepción (errónea, según Cavell) de la experiencia artística que puede afirmar de cualquier objeto material sin discriminación que es una obra artística<sup>19</sup>.

Hemos visto cómo, según Cavell, la relación de la “interioridad” anímica con el cuerpo que habita es de expresión (pero no, dice Cavell, de “representación”). La consecuencia para la Estética de la tesis de la relación expresiva cuerpo-alma habría sido la doctrina tradicional del primado del cuerpo humano como objeto de placer estético<sup>20</sup>. Cavell propone, consecuentemente, que la investigación estética podría plantearse como una “filosofía de la mente”, en el sentido en que Cavell la concibe: como una investigación de la relación expresiva mente-cuerpo, donde el “cuerpo” sería la obra, y la “mente” sería la intención del autor (lo que en efecto, corresponde a grandes rasgos con el enfoque adoptado por el joven Fried con la escultura de Caro; pero también con su reivindicación historiográfica de la importancia de la representación del cuerpo humano en acción para los medios artísticos premodernos, y en general, con el enfoque de reconstrucción del “proyecto artístico” individual que Fried adopta para cada artista estudiado). Si bien Cavell indica la necesidad de garantizar al objeto de tal investigación (la obra de arte como expresión “corporal” del alma) un cierto estatuto autónomo, por ejemplo, en una psicología del arte<sup>21</sup>; e insinúa que el modo de concedérselo sería reconocer la validez de las categorías axiológicas y valorativas pertinentes en aplicación al objeto (para argumentar lo cual Cavell emplea el parangón con una psicología de la inferencia correcta, que reconoce la noción propiamente lógica y no meramente psicológica de “corrección”).

Cavell desarrolla sus consideraciones sobre la amenaza de la inexpressividad lingüística en relación con la noción de medio artístico y de la historicidad y agotamiento de sus recursos<sup>22</sup>, vinculándolas a la disociación espíritu-naturaleza en la Modernidad y a la idea de una individualidad subjetiva absoluta y de la privacidad como secreto (la “privacidad deprimida”, como él la llama), y por tanto, a la inmadurez, el narcisismo y la monstruosidad de lo asocial<sup>23</sup>. Ésta daría lugar a una interioridad mental y subjetiva sin límites materiales de apoyo y anclaje (*unhinged, unmoored*), y por tanto sin material en el que realizar su propia expresión comunicativa. Cavell la ilustra en referencia a la crisis psíquica final de John Stuart Mill, y alude como su ejemplo a la concepción dodecafónica de la organización del material musical como conjunto de posibilidades combinatorias que podrían llegar a agotarse sin dejar nada nuevo que hacer; esta situación de riesgo del arte en la modernidad sería la “puesta en escena” del temor y la fantasía que laten bajo la idea del lenguaje privado. Se sigue de ello el fenómeno de la ansiedad del artista moderno ante el riesgo de no poder dar la medida de la originalidad de sus antecesores (cuestión de la *belatedness* en Fried<sup>24</sup>), ansiedad de la que ningún hombre o artista modernos podrían escapar.

Esta expresividad de la obra de arte en Cavell está ligada a la noción de la “voz” individual que se expresa en la acción plenamente asumida, querida y significada (*meant*)<sup>25</sup>.

---

Fried se enfrenta, y la importancia de la problemática de las otras mentes y la relación mente-cuerpo.

<sup>19</sup> TCR: 398.

<sup>20</sup> TCR: 356-357; Cavell hace referencia al Hegel de la “Introducción” a las *Lecciones sobre Estética*.

<sup>21</sup> TCR: 358.

<sup>22</sup> TCR: 472-473.

<sup>23</sup> TCR: 463.

<sup>24</sup> Sobre la cual, cfr. el apdo. 3.9.5.

<sup>25</sup> Sobre la “voz” como parte de la respuesta de Cavell a la paradoja de la “inspiración” y la relación entre lo



La obra de arte es como un acto comunicativo de habla (*utterance*), que manifiesta la voz de su autor. Lo que se manifiesta es la “inspiración” de aquél, en el sentido de los motivos, intenciones, problemas que al autor le “inspiraron” al acto creador que dio lugar a la obra<sup>26</sup>. Pero la obra sólo será tal expresión de una voz personal si el acto es genuino y querido (*meant*): si su agente asume libre y plenamente los compromisos a que da lugar su acción en las consecuencias que desencadena; en particular, si en tales condiciones, los compromisos adquiridos son propiamente artísticos y se ofrece solución artística a problemas genuinamente artísticos; todo lo cual remite al marco de una tradición que el artista asume en su acto. Si todo esto se cumple, la obra de arte será genuinamente un objeto artístico (pues las intenciones de su autor lo serán), pero además, la voz del autor se expresará en ella<sup>27</sup>.

### **2.7.5. Antropomorfismo: objeto artístico y persona**

Persona y obra de arte tienen, en Cavell, estatutos análogos<sup>28</sup>; y el acto de constitución interpretativa de la persona es análogo al de la obra de arte. Como un individuo humano, una obra artística nunca deja de ser un mero objeto material cualquiera dentro de un mundo de objetos materiales, si es vista desde cierto punto de vista: aquél que abstrae de la especificidad de su contexto de origen en una tradición de práctica artística, bien que afectada por la situación crítica del modernismo; de su carácter de portador de valor artístico; de su referencia a la intención del artista motivada por un compromiso histórico y con los valores artísticos.

Es sólo vista bajo la particular perspectiva que tiene en cuenta todos estos otros aspectos, cuando el artefacto artístico se constituye como obra de arte; pero esta perspectiva siempre puede quedar suspendida, para dar lugar a otra que no ve más que “objetos” mundanos, lo mismo que puede sucedernos con las otras personas. Entonces dejamos de reconocer esos objetos en el aspecto que les hace ontológicamente justicia, que en el caso de la obra artística es su valoración: su valoración en virtud de la capacidad de convicción sobre la respuesta personal del sujeto a la obra; en virtud de la cualidad artístico-ética de las intenciones y proyecto de su autor. No por azar, pues, Cavell plantea la analogía entre la obra pictórica y el alma (concebida como pura transparencia de todos sus aspectos, aunque éstos puedan quedar ocultos al reclamar la atención unos por encima de otros), compartiendo obra artística y alma humana una de las facetas del concepto de *presentness*, aquella que se manifiesta en la “franqueza” que caracteriza al medio pictórico.

Para el reconocimiento de la corporeidad animada como expresión del alma que la anima, es necesario un acto interpretativo para trascender del mero objeto de los sentidos. Lo mismo sucede en el caso de la identificación de y constitución como objeto artístico del objeto que es todo artefacto de la práctica del arte<sup>29</sup>. Como el cuerpo humano, la dimensión físico-material (o “literal”) de la obra de arte es un “texto”, que requiere lectura, y que hay que interpretar en el contexto específico de su historicidad. En el caso de la obra artística, según Cavell, ese contexto de historicidad que hay que conocer para hacerse cargo de su

---

voluntario y lo involuntario en el acto de creación, cfr. en nuestro cap. “Ética del acto creativo” el apdo. 2.6.1.

<sup>26</sup> MWM: 203.

<sup>27</sup> MWM: 201-202.

<sup>28</sup> MWM: 189, 197-198, 212.

<sup>29</sup> Cfr. TCR: 363, 468, 495, MWM 495 sobre la historicidad constitutiva de la persona; MWM: 219-220, 227, 229, sobre la historicidad en la constitución del objeto artístico; TCR: 372, 378-379, 420, 435 sobre el acto interpretativo que permite reconocer los cuerpos de los otros como almas encarnadas.

significación propiamente artística, es el de la tradición artística y su problemática en el pasado reciente, que permiten a la mirada atenta reconstruir la intención o propósito, identificar el asunto o problema (*the point*), que dan sentido al objeto como obra artística<sup>30</sup>.

### 2.7.6. Autonomía, ficcionalidad y antiteatralidad

El valor y dignidad “personales” de la obra de arte dan fueros a sus pretensiones de autonomía estética. Pero en Cavell esta cuestión no puede entenderse en los términos tópicos de desinterés y distancia estética: se trata de la capacidad de la obra, de la representación y su significado, para afirmarse frente al malentendido y la pasividad de su propia audiencia. La obra depende y se constituye, ciertamente, a base de diversas “convenciones” de su medio artístico (en el teatro, las convenciones de la puesta en escena: separación escenario-público, oscuridad, inmovilidad y silencio durante la representación, pasividad y no intervención del público en la ficción). Pero el sentido profundo de éstas no es aislar la obra en el “desinterés” ni en la “distancia estética”. La inacción del espectador ante el drama no es la indiferencia de la distancia estética hacia la existencia real del objeto, ni es un efecto final de las convenciones del medio, sino que éstas están en función de lo que en realidad produce esa inacción, que es la saturación del tiempo de acción dramática por las decisiones de los personajes, que no dejan al espectador espacio posible de acción<sup>31</sup>. El espectador, incapaz de “ver” plenamente las circunstancias de la acción que se le muestran (o de anticipar la elección éticamente más adecuada del curso de acción), comparte la situación del personaje, y su responsabilidad moral. Las convenciones de “distanciamiento” se explican por la finalidad ética de la obra dramática: mostrar al espectador que su incapacidad de ver lo que hay ante sus ojos, igual que la del personaje trágico, le hace cómplice con éste de la tragedia que desencadena.

Cavell acepta, sí, que en un “contexto estético” (“autónomo”) hay una inactividad del individuo ante los contenidos de la representación artística, que hace de él un espectador; pero esa inactividad es determinada por las convenciones del medio artístico, y éstas, a su vez, justificadas por una finalidad ética ulterior. Por ello considera problemático el “carácter estético” o condición ficcional de la situación dramática y de los personajes en el drama<sup>32</sup>: la supresión de la respuesta práctica del espectador a los hechos observados es sólo uno de sus aspectos; su integridad viene indicada (en el teatro) por la saturación del tiempo de la acción, y la estructura ética anómala de reconocimiento-revelación consiguiente<sup>33</sup>. Justificar la inacción del espectador ante los hechos trágicos apelando sólo a convenciones y distancia estética sería incurrir en complicidad o conformismo con la existencia del mal en el mundo<sup>34</sup>; hay que entender, por contra, el fin al que sirven esas convenciones: imponer al espectador una actitud de reconocimiento de la situación, que le exige que comparta con los personajes el tiempo y responsabilidad de su drama (que esté con ellos co-presente – *presentness* – pero respetando las acciones y decisiones de éstos, y por tanto, inactivo y “distante”)<sup>35</sup>.

Pero las convenciones del arte cambian, lo importante es aquello al servicio de lo cual están. La referencia que está implícita en la obra de arte a la presencia de una audiencia (en su

<sup>30</sup> MWM: 19, 22, 225.

<sup>31</sup> Saturada, por la acción de los personajes. Cfr. MWM: 319, 331-34, 339, y nuestros apdos. 2.4.1., 2.4.3.

<sup>32</sup> MWM: 318-319, 332

<sup>33</sup> MWM: 319-320, 334, 337-9

<sup>34</sup> MWM: 327, 339.

<sup>35</sup> MWM: 313.

estructura y en la organización de su medio) es una de esas convenciones. Audiencia y espectador se constituyen por su pasividad y distancia respecto al contenido de la representación artística, distancia e indiferencia que son recíprocas (correspondidas por el mismo contenido de la representación):

Prácticamente, o convencionalmente, audiencia [...] significa “aquellos presentes a quienes el actor ignora”, aquellos más allá de la cuarta pared. Niega esa pared – esto es, reconoce a aquellos que asisten – y la *audiencia* se desvanece. [MWM: 157]

Distancia y desinterés son no son un fin en sí: no constituyen la obra ni la artisticidad como tales (ni son garantes de su “autonomía”). En un momento de la historia del arte, la pasividad y distancia del espectador, ya no garantizan el “estatuto ficcional” de la obra de arte y la especificidad de la experiencia estética: se convierten en amenazas para ambas. Hay que eliminar entonces la audiencia (justo porque es pasiva y distante, y precisamente para preservar el arte, su valor y función) mediante el acto de su “reconocimiento”, que puede tomar diversas formas, originar diversas convenciones nuevas. Dicha eliminación puede tener la apariencia de una destrucción del arte, pero su motivación profunda es justo la contraria: preservar el arte y su experiencia<sup>36</sup>.

La “eliminación” de la audiencia siempre tiene por objeto asegurar el modo adecuado de la participación de la audiencia en la obra (y no su distancia ni su indiferencia), aunque una de sus formas históricas posibles sea un paradójico rodeo a través de la inmovilización y distanciamiento del espectador: ésta es la forma clásica de su negación e ignorancia mediante convenciones tales como la separación escénica y la “cuarta pared”. En las artes escénicas contemporáneas, esas convenciones, vinculadas ya a la institución degenerada de una audiencia incapaz de participar, dejan de servir a su propósito, y el desinterés del espectador se torna en indiferencia: son ahora el obstáculo que “teatraliza” el teatro, destruyen el sentido de su experiencia y su credibilidad, de la participación del espectador en ella, y hay que derribarlas:

El teatro se convierte en el crudo hecho metafísico de la separación; la condenación no está en una forma particular de teatro, sino en la teatralidad como tal. Si, contra la consciencia de que así es, el teatro hubiera de derrotar al teatro, entonces, mientras el teatro pierde, gana con ello; no hemos hallado nuestro camino de salida, sólo hemos extendido los muros. [MWM: 160]

Es necesario entonces prescindir de esas convenciones: “el teatro ha de derrotar al teatro”<sup>37</sup>; pero toda solución, y toda victoria, son sólo provisionales, pues los muros de la escena se amplían y la convención del público espectador se reinstaura finalmente con ella.

La característica angularidad y oblicuidad de lenguaje y expresión del arte moderno, serían respuestas a esa amenaza<sup>38</sup>. Existe el riesgo de que el mensaje de la obra sea demasiado “bien”, demasiado fácilmente entendido (es decir: banal, falsamente) por su audiencia. El artista experimentará esta situación sucumbiendo a la tentación del materialismo y literalismo lingüísticos<sup>39</sup>: el lenguaje parece incapaz de comunicar lo que él quiere comunicar y del modo como quiere que se entienda; luego, no son más que palabras vacías, falseadoras, traicioneras.

<sup>36</sup> Cavell entiende así al Nietzsche de *Die Geburt der Tragödie*: como revuelta contra la institución del espectador, que ha degenerado en una audiencia de “críticos”, que ya no participan del sentido profundo de la experiencia de la tragedia, con el fin de preservar ese sentido profundo y esa experiencia; cfr. MWM 157.

<sup>37</sup> MWM: 160.

<sup>38</sup> Y también un signo de la condición religiosa de la moderna experiencia religiosa y del carácter apostólico de la actividad artística contemporánea; cfr. el apdo. 2.6.3.

<sup>39</sup> MWM 160-161, 210.

En el artista moderno, la experiencia (“convicción”) de la asignificatividad de las palabras y de la imposibilidad de comunicarse, convive con la práctica de la escritura y del habla, porque a pesar de todo, las exigencias del vivir nos impulsan a comunicarnos. No se trata de una “contradicción performativa”, dice Cavell, pues no se da entre dos enunciados, sino entre una convicción (la que lleva a su propia enunciación en forma de la tesis literalista de la asignificatividad) y una acción (la del autor al escribir).

La obra ha de derrotar también las presunciones de su audiencia sobre su capacidad de comprenderla y sobre cuál es su significado: ha hacerse inaccesible, impenetrable, para imponer la autonomía de su propio significado frente a los malentendidos del entendimiento común. De aquí la necesidad de renovar radical y constantemente el lenguaje artístico (una experiencia peculiar del artista, poeta o dramaturgo modernos); pero también de aquí la necesidad de destruir la convención de la audiencia, porque lo que realmente ha de ser entendido no puede ser entendido desde la perspectiva de pasividad de un espectador:

Un escritor como Samuel Beckett *no* quiere que lo que se comunica fácilmente sea lo que él comunica – no es eso lo que él quiere decir. Así que su esfuerzo no es por encontrar credibilidad de parte de su audiencia, sino por derrotarla, de modo que lo que él quiere decir haya de ser buscado. Similarmente, los dramaturgos modernos *no dependen* de sus audiencias, sino que las *niegan*. Supongamos que una audiencia se concibe como “aquellos presentes a quienes los actores ignoran”. Entonces, dejar de ignorarles, reconocerles explícitamente, hablar *para* ellos, insistir en el hecho de que *esto* es una actuación y esto es un teatro, funciona eliminando el estatus de *audiencia* de “aquellos de ahí que eran ignorados”. Se puede distinguir a los dramaturgos modernos (p. ej., Beckett, Genet, Brecht) por las diversas maneras en que niegan las existencias de sus audiencias – como si estuvieran diciendo: lo que quiere decir [la obra] no puede ser entendido desde esa posición. [MWM: 211]

Como el malentendido es automáticamente reproducido por la institución de la audiencia, del espectador, hay que destruirla; pero destruirla es ponerla esa institución al descubierto como tal.

En Cavell, la autonomía de la experiencia estética no se concibe en términos de distancia y desinterés, sino de cercanía y participación de su audiencia. Ello exige, paradójicamente, la cancelación del espectador; pero existen diversos modos históricamente posibles de realizar tal cancelación, y su vigencia es temporal. Cuando un joven historiador llamado Michael Fried tome la iniciativa de aplicar las sugerencias de esta originaria teoría antiteatral al estudio de las obras pictóricas de toda una época histórica, la “teoría de la teatralidad” habrá nacido para la historiografía artística.

MICHAEL FRIED Y EL DEBATE SOBRE EL  
FORMALISMO NORTEAMERICANO

TESIS DOCTORAL

(Volumen II)

DOCTORANDO: DAVID DÍAZ SOTO

DIRECTORES DE TESIS: GUILLERMO SOLANA DÍEZ Y ANTONIO  
MIGUEL LÓPEZ MOLINA

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA  
DAPARTAMENTO FILOSOFÍA IV (TEORÍA DEL CONOCIMIENTO E  
HISTORIA DEL PENSAMIENTO)  
Madrid, 2009

Esta tesis doctoral ha sido en buena parte realizada gracias al apoyo de una beca de postgrado del programa FPU (Formación del Profesorado Universitario) del Ministerio de Educación, disfrutada por el autor desde el 1 de Febrero de 2004 hasta el 31 Enero de 2008.

# Michael Fried y el debate sobre el formalismo norteamericano

## Índice del volumen II

Índice del volumen II .....	1
Sección 3. Michael Fried: teoría, crítica e historiografía del arte .....	5
3.1. Teoría de los medios artísticos: “convencionalismo” .....	7
3.1.1. Convenciones y convicción.....	10
3.1.2. Literalidad e ilusión, I. Datos “naturales”, construcción artística, “lógica material” del medio .....	16
3.1.3. El principio de separación de los medios: la especificidad como historicidad .....	20
3.1.4. Ambigüedad de la noción. Problema del origen y del final .....	25
3.1.5. La pintura y su “medio”. La cuestión de los “problemas intrínsecos” de la pintura .....	28
3.2. La teoría alternativa de la modernidad artística de fried .....	31
3.2.1. “Situación modernista”: pérdida y voluntad afirmativa .....	35
3.2.2. La “convención maestra”: situación hermenéutica y compromiso con la tradición .....	39
3.2.3. Conocimiento de sí: la convicción como “objeto” .....	44
3.2.4. Lógica operativa: puesta a prueba de convenciones y solución de problemas .....	46
3.2.5. Autorreferencialidad, I. “Reconocimiento” y abstracción .....	49
3.2.6. Dialéctica sin fases ni teleología: autocrítica radical y revolución permanente ....	58
3.3. “Teoría de la teatralidad” y tradición antiteatral .....	63
3.3.1. Noción y narrativa histórica de la “tradición antiteatral” .....	67
3.3.2. El problema de la teatralidad y sus conceptos clave .....	87
3.3.3. Las estrategias antiteatrales: “Absorción pura”, “cierre”, “entrada”, “fusión” ....	116
3.4. Representación y visualidad, I. desde 1960 hasta 1972 .....	121
3.4.1. Las categorías formalistas de la visión y el problema del “espacio óptico” .....	123
3.4.2. Abstracción y “figuración”: el problema del dibujo y la “imagen” .....	143
3.4.3. Literalidad e ilusión, II/ Autorreferencialidad, II. La figura del soporte, la estructura pictórica y el problema de su justificación: “estructura deductiva” .....	154
3.4.4. Literalidad e ilusión, III. La figura (shape) como forma y como “medio” y la amenaza de la objetualidad (objecthood) .....	168
3.4.5. Crítica del literalismo, I. El malentendido de la “objetualización” y su teatralidad: Proyección, situación y “presencia” .....	176
3.4.6. Crítica del formalismo, I. El formalismo como literalismo latente.....	196
3.5. Representación y visualidad, II. desde 1969 hasta hoy .....	205
3.5.1. Literalidad e ilusión, III. Ficción como ilusión, exhibición como literalidad. ....	206
3.5.2. La “vida póstuma” de las categorías formalistas de la visión: lo óptico y lo táctil, lo lineal y lo pictórico como recuerdo y figura del discurso .....	211
3.5.3. Representación, mimesis y realidad, I. Las categorías formalistas y los “dos realismos”: realismo óptico, realismo corpóreo .....	220
3.5.4. Repudio de la opticidad, I. Denigración y agresión de la visión. Tactilidad y proximidad como ceguera .....	235
3.5.5. Repudio de la opticidad II. Sinestesia, unidad del espacio sensorial y repudio de la “pureza” .....	245
3.5.6. Representación, mimesis y realidad, II. “Verismo absoluto”: el realismo fotográfico y el cine.....	253

3.5.7. Representación, mimesis y realidad, III. “Realismo” como efecto; el realismo pictórico frente al fotográfico.....	256
<b>3.6. Tiempo e historicidad.....</b>	<b>267</b>
3.6.1. Tiempo visual y secuencialidad cromática.....	270
3.6.2. Modalidades temporales de la representación pictórica: duración e instantaneidad.....	275
3.6.3. Crítica al literalismo, II. Tiempo, duración y “lo ordinario”.....	290
3.6.4. El tiempo del modernismo: presentness, el dilema de instantaneidad y duración.....	298
3.6.5. Autorreferencialidad, III. La “estructura de memoria histórica” del arte occidental.....	303
<b>3.7. Significado y textualidad.....</b>	<b>311</b>
3.7.1. Primeros pasos: de la “emoción abstracta” al “significado abstracto”.....	313
3.7.2. La transparencia del cuerpo: gesto y acción humana como significado.....	324
3.7.3. Artificialidad e inexpressividad: la prótesis y el cuerpo abyecto. ....	336
3.7.4. Crítica del literalismo, III. La polémica minimalista sobre el “antropomorfismo”.....	340
3.7.5. Crítica del literalismo, IV. Indeterminación semántica y ambigüedad como teatralidad.....	345
3.7.6 “Alegoría”, I. La inteligibilidad de gesto y narración como recursos pictóricos y el problema de la contextualidad: “Frontalidad” (facingness). ....	349
3.7.7. Autorreferencialidad, IV/ Alegoría, II. La “alegoría real” como metadiscurso autorreflexivo del arte.....	360
<b>3.8. La recepción y el espectador.....</b>	<b>369</b>
3.8.1. Las “dos miradas”: mirada empática, mirada estética.....	373
3.8.2. El problema de la “composición”, I. Cercanía, distancia y “confrontación”.....	378
3.8.3. “Empatía”: Identificación, proyección y antropomorfismo.....	390
3.8.4. El lugar del espectador y la “escena clásica de la representación”: obra, espectador y “vivencia”.....	399
3.8.5. Absorción versus atención: Fried y Riegl.....	412
<b>3.9. El acto creativo.....</b>	<b>425</b>
3.9.1. Indicación preliminar: estatuto conjetural del acto creativo como escena de “origen”.....	428
3.9.2. Corporalidad y gesto pictórico: ojo, mano y “localización” (situatedness).....	431
3.9.3. El problema de la autoría y la expresión: automatismo y voluntad, impersonalidad y subjetividad. ....	440
3.9.4. El problema de la composición, II. Dinámica de “inmersión” y “especularidad” y crítica de la composición como proceso creativo.....	458
3.9.5. El artista, la tradición y la posteridad: la creación como acto agónico y rivalidad.....	469
<b>3.10. Marcos metodológicos, I. Fried y la crítica de arte.....</b>	<b>475</b>
3.10.1. Concepción normativa y teoría de la crítica de arte.....	478
3.10.2. El giro historiográfico: Relación entre la crítica y la historiografía en Fried ....	499
<b>3.11. Marcos metodológicos, II. Fried y la historiografía del arte.....</b>	<b>511</b>
3.11.1. Crítica del Formalismo, II. Rechazo de la dualidad forma/contenido y límites de las categorías formalistas de la visión.....	515
3.11.2. Crítica del formalismo, III. Historicismo e historicidad como valor epistémico.....	521
3.11.3. Arte, vida, política y autonomía: la cuestión de la historia social del arte y la “política de lo ordinario y de la convicción”.....	527
3.11.4. “Antipositivismo”: Fried, Cavell, el giro a la recepción y Thomas S. Kuhn.....	551
3.11.5. Historia, teoría y “dialéctica”: Fried y el hegelianismo.....	559



3.11.6. Alegoría, III. Analogía y lectura como método y los “efectos” de la interpretación .....	567
3.11.7. Método “hermenéutico” e intencionalidad: Significado, intención artística y validez interpretativa. Fried y Freud. ....	574
3.11.8. Crítica del formalismo, IV. La historia de la tradición antiteatral como argumento genealógico contra el método formal: formalismo y racionalización del Impresionismo .....	584
Conclusiones .....	597
Clement Greenberg .....	597
Stanley Cavell .....	601
Michael Fried frente al formalismo.....	605
Finale: un modernismo sin formalismo.....	630
BIBLIOGRAFÍA.....	635



### Sección 3. Michael Fried: teoría, crítica e historiografía del arte



### 3.1. Teoría de los medios artísticos: “convencionalismo”

La “teoría del medio”, o “de los medios artísticos” es el punto de partida más adecuado para empezar a comprender el entramado básico de la propuesta de Fried (tanto la crítica como la historiográfica), que hemos denominado las “tres teorías”. A través de Greenberg, Fried recibe como parte del legado del formalismo la noción de un “medio artístico” como núcleo operativo básico de las prácticas artísticas. Esta noción de “medio artístico” es genérica: pertenece a una teoría general de los medios artísticos. En Greenberg, dicha noción tendía a especificarse, ante todo, como teoría del medio pictórico, y así va a ser también en Fried. Fried siempre tiende a hablar de su teoría de la modernidad artística (una teoría dinámica, que pretende ofrecer la clave del proceso del cambio artístico en una época determinada) en inmediata conexión y como si no tuviera solución de continuidad con su teoría de los medios artísticos, y en particular del medio pictórico. Pero esta última es una teoría de carácter estructural (aunque historicista), que puede poner en relación diversos períodos de la historia de un mismo medio artístico; mientras que la teoría de la modernidad artística es una teoría local, que concierne a una determinada época histórica del arte, de la pintura. Sin negar la profunda conexión entre ambos aspectos teóricos, es necesario distinguir las teorías de la modernidad artística y de los medios artísticos, puesto que la problemática a la que respectivamente conciernen es sensiblemente distinta; como también son diferentes, aunque relacionados, los conceptos que propiamente pertenecen a cada una de esas problemáticas.

La formulación de Greenberg suponía una intervención sobre ideas de herencia formalista que imprimía a la noción de “medio” rasgos un tanto peculiares, de inercia y cosificación, y la propuesta de Fried es reactiva contra lo que él identifica como el carácter inerte, naturalizador y empobrecedor de aquella concepción. Es así como Fried recibe la noción “formalista” de Greenberg, y es así como la va a entender y atribuir al formalismo, oponiéndose a este carácter de dato inerte. En este capítulo veremos cómo Fried la asume críticamente, detectando en ella un planteamiento esencialista y reductivo, donde el medio de cada práctica artística aparece como un “dato” natural, como algo dado de antemano, caracterizado por una serie de normas exclusivas e irreductibles, además de estar sometido un principio de división de esferas sensoriales que impondría una lógica de exclusión por la que cada medio artístico queda adscrito a una esfera sensorial y sólo una, con exclusión de todas las demás. Fried altera radicalmente la “teoría del medio” greenberguiana, en la que introduce ciertos cambios de orden fundamental, modificando o reemplazando las nociones con las que la construyó Greenberg por otras con un carácter fuertemente dinámico, histórico, y “existencial”, llenas de carga axiológico-judicativa. Veremos que su teoría de los medios artísticos no va a ser esencialista, ni tampoco reduccionista, sino beligerantemente antiesencialista, convencionalista e historicista. Y tampoco va a estar sometida al principio formalista de división de esferas sensoriales y de asignación a cada arte de una sola esfera sensorial.

En el primer apartado (3.1.1.) veremos precisamente los términos en que Fried recibe la formulación de Greenberg, cómo la caracteriza como un esencialismo, y cómo no puede aceptar que tal concepción sea una justa caracterización de algo, el arte, que para Fried necesariamente ha de ser histórico y dinámico. Examinaremos mediante qué desplazamientos conceptuales altera Fried sustancialmente la noción recibida para transformarla en una noción convencionalista e historicista, a saber: sustituyendo la idea de norma constitutiva irreductible y exclusiva por la noción wittgensteiniana de “convención” como regla operativa, en la

fórmula paradójica “convención esencial”; insistiendo, con Cavell, en el carácter complejo y estratificado del medio, en la evolución histórica de las normas que lo componen, y afirmando el principio de especificidad de medios; pero rechazando a la par el principio formalista de adscripción de las artes a esferas sensoriales exclusivas y determinadas. Veremos también que la formulación de Fried intenta evitar un mero relativismo, pues las nociones de “medio” y de “valor artístico” quedan ligadas a través de la de “convención”, ya que la convención es fuente de “convicción” respecto al valor. Convicción que no puede ser meramente arbitraria, que caracteriza a un objeto como caso particular de un medio de modo no meramente trivial, y que disipa toda duda escéptica (como será la del “literalismo”) sobre el estatuto axiológico especial de “arte” y “medio” como “objetos de convicción”, vinculándolo a una intención y acción específicamente artísticas y fundamentalmente diversas de todo dato natural. Veremos que la dinámica histórico-evolutiva del medio (o de los medios) de un arte es para Fried la de su capacidad de suscitar una experiencia subjetiva y personal de profunda convicción. Indicaremos que la formulación de Fried adquiere así un compromiso con nociones psicológicas y retóricas, cuyas marcas se extienden a todos los planteamientos de nuestro autor.

A continuación, en el segundo apartado (3.1.2.), recordaremos las paradojas a las cuales se vio llevado Greenberg por aplicar la dupla “literalidad/ilusión” para distinguir distintos tipos o niveles de elementos que intervienen en el arte, y por concebir el núcleo constitutivo del medio artístico en términos de propiedades puramente “literales”, es decir, materiales, pero entendidas abstractamente y con indiferencia a la intervención artística; de modo que cualquier alteración o marca en ellas, generadora de ilusión sería ya “artística”. Fried reacciona a ello exigiendo que todo lo que pertenece formal o constitutivamente al medio artístico propiamente tal sea algo relevante, al servicio de una intervención artística intencional que lo reconstruye y transfigura como algo artístico: lo verdaderamente opuesto a lo literal será lo construido artísticamente. Todo lo restante serán “propiedades naturales” del medio sin relevancia artística, incluyendo una potencialidad elemental de ilusionismo que es consustancial al soporte material de las artes plásticas y a los mecanismos psicofisiológicos de percepción del espectador, propiedad que Fried denomina “primeridad del marcar”, y que no es, en sí misma, nada artístico. Esto propicia también una distinción, muy analítica, entre la “literalidad genérica”, conjunto de propiedades literales que pertenecen al medio artístico, pero no considerado en cuanto tal sino como objeto material cualquiera, y la “literalidad específica”, o propiedades literales que le pertenecen propiamente en tanto que es un medio artístico específico (por ejemplo, la superficie de un cuadro en tanto que objeto físico con superficie, igual que una pared o una mesa, y esa misma superficie en cuanto que ejemplar de un medio artístico cuyo soporte físico se construye según unas reglas, con un lienzo tensado en un bastidor). Fried admite el derecho sólo de estas propiedades específicas a ser relevantes artísticamente y no quedar ocultas o al margen de la intervención artística; invoca el criterio contextual cavelliano de relevancia, o “contar como”, y recusa la noción greenberguiana de una “explicitación” de cualquier propiedad del medio “esencial” en favor de la noción cavelliana de “reconocimiento” de propiedades específicas relevantes, que vincula la teoría del medio con la de la modernidad artística y que exige reformular la noción de “autorreferencialidad” del arte moderno. También indica Fried que hay una “lógica material del medio”, que vincula propiedades literales relevantes de su soporte físico con la configuración artística de la obra y las hace “contar”, ser relevantes, para ella. De este modo, también ciertas propiedades literales del medio, pero sólo las de su literalidad específica en tanto que “cuentan” artísticamente y aspiran a “reconocimiento”, pueden ser fuente de valor y capaces de suscitar convicción. Para Fried, en el caso de la pintura, tales propiedades literales relevantes sólo han sido dos hasta el momento: superficie y delimitación; nada impide que

otras pudieran llegar a serlo, pero sólo dada una “necesidad” artística profunda constatada en una experiencia de convicción, y nunca por decisión arbitraria.

También asume Fried el principio de especificación y separación de las artes que Greenberg adoptó con el formalismo (3.1.3.); hasta tal punto que la noción de una “crítica de medios específicos” es lo único que le parece aún sostenible del formalismo tradicional. Pero Fried introduce en ese principio de especificidad importantes enmiendas. Lo formula basándolo sólo en la calidad y la convicción: sólo lo que pertenece a medios específicos es arte, porque sólo eso es capaz de ser juzgado según criterios específicos y convencer; Fried proscribió así el “entre las artes”, igual que hicieron los formalistas. Un compromiso históricamente arriesgado, pues Fried reconoce que no en todo período artístico la especificidad de medios artísticos estuvo igual de claramente diferenciada, lo que no le impide hacer valer dicho principio en su debate con los representantes del “literalismo” sobre la cuestión de la “teatralidad”. Fried concibe este principio de especificidad de medios de modo radicalmente distinto al formalismo, pues en él no cuenta nada el principio formalista de separación de esferas sensoriales, ni la adscripción de las artes diversas a esferas sensoriales específicas. No siendo “exclusivos” los recursos de las diversas artes, Fried rechaza que se sometan a la dinámica formalista “kantiana” de especificación por exclusión y autolimitación: según Fried las artes alcanzan su identidad mediante un proceso circular, “hegeliano”, que las lleva a salir de sí mismas hacia lo otro para retornar a sí mismas enriquecidas y plenificadas. Esto abriría la posibilidad de una “transmedialidad legítima”; pero Fried no sostiene esta idea sin reservas. Fried admite sólo los intercambios entre prácticas artísticas tradicionales, que cuentan con una tradición establecida y que permanecen cada cual dentro de unos límites, aunque éstos sean variables; pero se resiste al establecimiento de “medios artísticos mixtos” *ex novo*, sobre todo si su finalidad es oponerse o desestabilizar la capacidad de convicción de los medios tradicionales. El margen de maniobra resultante permite acomodar la investigación histórica sobre una problemática antiteatral en pintura o sobre problemáticas de origen pictórico en fotografía. Por tanto, se puede responder desde Fried a una acusación de inconsistencia con la pretensión de especificidad: aunque las fronteras entre los medios artísticos sean movedizas, su definición sea abierta, y estén en constante intercambio de particularidades, siempre hay fronteras que los definen, y en ningún momento concreto son “una práctica cualquiera”, ni se disuelven en su contexto social genérico.

Ello no quita que la historicidad y flexibilidad de la noción de medio entrañe ambigüedades, más allá de los términos de su caracterización en abstracto; problemas que examinaremos (3.1.4). Primero, por lo que respecta a qué cosas son “medios”, ya que las expectativas tradicionalmente heredadas sobre en qué consiste un medio determinado y las experiencias personales o colectivas de convicción ante nuevos objetos artísticos covarían históricamente y se codeterminan, y lo mismo respecto a cuántos medios artísticos hay y cuáles son. Tampoco deja cerrado Fried el problema de qué tipo de cosas puedan jugar el papel de “convención esencial” respecto a un medio específico, ni cuál sea la relación entre el arte, su o sus medios, y las convenciones que constituyen a éstos. El historicismo permite concebir sólo como posibilidad límite un “cambio absoluto” de las convenciones constitutivas en virtud del cual el arte, un arte determinado, se reconstituiría totalmente y dejaría de ser lo que antes fue, y la relación con su identidad pasada sería meramente nominal; sería ésta una anomalía que acarrearía cambios radicales en los “modos de vida” humanos. Y lo mismo respecto a cuándo se puede aceptar que surge un medio artístico nuevo: Fried es tradicionalista, y no aceptando constituciones *ex novo*, impone un criterio de encuadre de toda novedad en una tradición de práctica previamente existente. Ello, unido al principio de

especificación, hace difíciles de encajar en su posición a los “nuevos medios artísticos”, y a muchos medios “mixtos”, de adscripción dudosa.

Cierra este capítulo una breve alusión a aspectos discutibles del planteamiento de Fried, en tanto que centrado en el medio pictórico (3.1.5.); y veremos cómo su espinosa noción de “problemas intrínsecos”, aunque recusada nominalmente por Fried, de hecho no ha sido completamente abandonada por él; pero también veremos que es posible dotarla de una cierta consistencia con las premisas historicistas de su teoría del medio artístico, ya que, aunque históricamente variable, la pintura es un arte siempre específico que se desenvuelve dentro de ciertos límites, aunque éstos sean elásticos; y los problemas de la pintura, aunque históricamente cambiantes, han sido siempre, en esa medida, “específicos”.

### **3.1.1. Convenciones y convicción**

En la formulación greenberguiana del formalismo, la noción teórica de “medio” es la respuesta a la pregunta “¿Qué es un arte?”, que es como necesariamente se declina la pregunta general “¿Qué es el arte?” conforme al principio formalista de especificidad; la respuesta caracteriza a cada arte como una serie de condiciones y limitaciones operativas. En la teoría greenberguiana del medio de “Modernist Painting”, Fried ve un “esencialismo”: en Greenberg, el medio se compone de diversas “normas” o “limitaciones constitutivas”, algunas de las cuales han de ser “irreductibles”; sólo éstas, que además serán “exclusivas” de dicho arte, son propiamente sus normas constitutivas: el núcleo de ese medio podía ser aislado de toda impureza. El medio, con todas aquellas de sus normas que puedan aparecer como irreductiblemente exclusivas, está ya siempre ahí, dado, desde que existe la práctica artística en cuestión, aunque no por ello fuera conocida su consistencia como tal, ni evidentes en todo momento cuáles son sus normas constitutivas<sup>1</sup>; pues no aparece en estado puro, sino al contrario, en principio aparece velado, recubierto de adherencias espurias que son tomadas por constitutivas o exclusivas, pero que no lo son realmente, sino que son prescindibles. Por ello era necesario redescubrirlo, poniendo a prueba cuáles son sus verdaderas normas; el proceso histórico en el que eso sucedía era en Greenberg el “Modernismo”. Debido a esto, el medio aparece así en Greenberg como algo dado de antemano, invariable y siempre idéntico a sí mismo, que sólo hay que purificar y repristinar, excluyendo lo superfluo: como algo con el carácter de un dato natural, un “en sí”, autocontenido, invariable y un tanto inerte<sup>2</sup>; al menos, así lo ve Fried. Además, y en esto sí conforme totalmente con premisas tradicionalmente formalistas, Greenberg asumió el principio formalista de división de esferas sensoriales, y sometió la teoría de los medios artísticos a su lógica de exclusión: en Greenberg cada medio artístico tiene adscripción a un ámbito y material sensorial con exclusión de cualesquiera otros; y a los medios de las artes plásticas, pintura y escultura, les correspondería la esfera “pura” de lo visual. Cualquier aspecto de los recursos o efectos de las artes plásticas que se dirigiera a otra esfera sensible, era una impureza, y debía ser purgada. A la constitución del medio como esencialidad y como dato le correspondía en Greenberg la pureza y el aislamiento de cada esfera

<sup>1</sup> CE 4: 92: “La realización de pinturas ha sido controlada, desde que comenzó por primera vez, por todas las normas que he mencionado”.

<sup>2</sup> Desde cierta perspectiva, y a pesar de los innegables aspectos historicistas y “hegelianos” de Greenberg, esto supone en Greenberg una desviación con respecto al aspecto constructivista que en algunas de las primeras formulaciones formalistas tenía, si no la noción de “medio”, al menos la noción equivalente en dichas formulaciones, donde el medio es algo que es construido por la propia actividad artística, y la actividad de clarificación, delimitación y precisión del medio es también la de su producción en un sentido absoluto, sin que tenga que haber algo “dado” de antemano para ello.



sensorial humana; y más en particular, la de la visión, que es la que como teórico de las artes plásticas, y sobre todo de la pintura, Greenberg favorece (mientras que contra la del tacto tiene todas las reservas).

De aquí Fried concluye que según Greenberg, esas normas, por ser irreductibles, serían también “esenciales”: el medio sería una esencia, siempre ya dada de antemano, y siempre ahistóricamente inmutable; y desde la perspectiva de Fried, una entidad tal sólo puede ser un ente natural, no un producto intencional de la acción humana. Pero naturaleza y arte, conforme en esto al formalismo, son cosas completamente distintas; y en Fried, “arte” sólo puede ser el producto intencional de una acción humana regida por intenciones artísticas, que necesariamente actúa en la historia bajo circunstancias particulares que nunca se repiten. En cambio, una esencia es un ente “natural”, algo dado; por tanto, el medio de un arte no puede ser algo con los rasgos esencialistas de la descripción de Greenberg<sup>3</sup>: nada puede ser en él irreductible, nada puede en él estar dado; o si algo lo está, en cuanto que tal, no constituye propiamente una norma constitutiva del medio artístico, ni se encuentra propiamente entre aquellos rasgos o aspectos que hacen de aquello de lo que ese algo forma parte el “medio” de un “arte”. Fried se plantea, en cambio, formular un modelo alternativo de las artes como medios que “por una parte no se disuelva en un mero relativismo y por otra no conduzca al tipo equivocado de esencialismo”<sup>4</sup>. La noción de medio artístico de Fried es compleja, historicista, contextualista y dinámica; sus conceptos clave son “convención”, “convicción” y “reconocimiento”, y, a través de ellos, tiene un firme vínculo teórico con la teoría de la modernidad artística y con las nociones de “valor artístico” y “calidad”.

Al igual que en Cavell, un medio artístico es para Fried algo complejo: básicamente, un medio es un plexo de “convenciones”. Pero si Greenberg, para poder hablar propiamente de un medio artístico constituido, suponía (y exigía) la presencia de unas “limitaciones” que tuviesen el carácter de componentes invariables e irreductibles de una esencia, Fried reemplaza la noción greenberguiana de “norma irreductible y exclusiva” por la noción paradójica “convención esencial”, o “convención constitutiva”. Fried indica que la noción se inspira en segundo Wittgenstein, quien, en efecto, reaccionaba contra cierta tendencia “esencialista” de la filosofía<sup>5</sup>. Indagando qué hay tras la convicción que produce la forma lógica de la prueba matemática, Wittgenstein hace una operación, consistente en hallar la equivalencia entre la noción “metafísica” tradicional de “esencia” y la de “convención”, mediante un tercer término de correlación común a ambas nociones, que es la “profundidad” de una necesidad: la necesidad es lo que hay detrás de esencia y también detrás de la convención; es lo que hace que la esencia permanezca y lo que mantiene en vigencia la convención. La mirada que en las cosas cree descubrir esencias, en realidad se fija en la “necesidad”, y ello es lo mismo que hay tras las convenciones que rigen las conductas y el uso del lenguaje humanos. Desde luego, esta “necesidad profunda” wittgensteiniana no es la necesidad “lógica” u “ontológica” de la metafísica tradicional; pero Fried tiende a tomársela

<sup>3</sup> En un formalista fundacional como Fiedler, no hay problema en concebir un proceso de construcción *absoluta* de lo artístico y de sus medios como proceso de “depuración” que es también de “clarificación” y “autodelimitación”. Pero Fried parece incapaz de concebir que la depuración de algo pueda ser al mismo tiempo su producción o construcción, o que los límites externos de lo así depurado se mantengan “fijos” en relación con todo aquello que deja “fuera”; ni que un proceso de “purificación” como el que Greenberg describe pueda ejercerse sobre otra cosa que no sea una “esencia”, entendida como dato natural.

<sup>4</sup> TAMP: 57.

<sup>5</sup> Fried localiza la fuente de su lectura de esta noción en *Observaciones sobre los fundamentos de la Matemática*, parte 1, pf. 34. (Fried usa la traducción inglesa: *Remarks on the foundations of Mathematics*, eds. G. H. von Wright, R. Rhees, G. E. M. Anscombe, trad. G. E. M. Anscombe, Oxford: Basil Blackwell, 1956, p. 23e). Cfr. AIMAC: 31, 61 n 39.

como algo psicológico, y así ve también su vínculo con la noción “técnica” cavelliana de “convicción”. Si la lectura cavelliana de Wittgenstein es una restauración de la noción de “interioridad” mental en la filosofía última del autor austríaco, justo es decir que en Fried el papel de estas nociones termina siendo un tanto “psicologizante”, allí donde las formulaciones de Greenberg quizá fueran excesivamente reificantes.

Como en Greenberg, para Fried un medio artístico, y sus productos, no pueden ser cualquier cosa en todo momento. Haciendo las veces de las “normas” en Greenberg, las “convenciones” de Fried son, desde la perspectiva de la producción, reglas operativas, reglas sobre cómo hacer o qué rasgos o condiciones deben reunir determinado tipo de objetos, reglas que constituyen un eje operativo de una tradición de actividad, o “práctica” artística y que constituyen la especificidad de sus productos, y desde la perspectiva de la recepción y la crítica, son reglas sobre cómo ha de estar hecho un objeto para ser visto como caso particular de un medio artístico, criterios que permiten identificar un objeto como producto de un medio artístico determinado y no de otro. Por lo mismo, son “límites”, condiciones que delimitan el rango de posibles objetos comprendidos bajo ese tipo de objetos y de posibles rasgos y operaciones que los constituyan: delimitan qué es y pueda ser la práctica artística que los produce. Como en Greenberg, son constitutivas: en todo momento de la historia de la tradición de su práctica, cada medio artístico está constituido por un núcleo de “convenciones constitutivas” propias, el cual podría comprender diversas cosas, incluyendo propiedades físico-materiales, y tal vez también procesos de producción y acciones y condiciones necesarias para la misma (si bien hay que decir que no es claro por parte de Fried si estas últimas nociones son componentes de las convenciones constitutivas, o bien son idénticas con ellas, o totalmente distintas, o cuál sea su relación con dichas convenciones). La posición de Fried no pretende ser relativista: estas convenciones no son arbitrarias, sino que son constitutivas del medio y su vigencia se apoya en una “necesidad profunda”, que corresponde a la de una esencia. No podrían transformarse ni alterarse a capricho; no al menos sin consecuencias radicales para aquello que se reconozca como el medio y sus objetos, o para el objeto resultante de introducir tal cambio; y Fried apela de nuevo a Wittgenstein al sugerir que un cambio drástico en ellas sería correlato de un cambio general en los “modos de vida” humanos. Son, por tanto, “constitutivas”, y a algunas de ellas, Fried va a llamarlas “primordiales”.

Pero por otro lado, tampoco un medio artístico es la misma cosa a lo largo de todos los momentos históricos de su existencia. Las normas que lo rigen no son “irreductibles”: nada dice que tengan que ser las mismas, invariables, en toda la historia de una práctica artística; nada impide que puedan cambiar, eliminarse, ser sustituidas por otras. Tampoco tienen por que ser “exclusivas”: nada impide que puedan ser comunes a distintos medios, que la compartirán legítimamente. Por el contrario, una de las cosas que para Fried es el arte, es cambio y evolución: cuáles sean las convenciones que constituyen un medio es algo que es redescubierto a cada momento por los artistas que practican un arte<sup>6</sup>. Esas convenciones no son un dato: han de ser recreadas históricamente, y son objeto de una tarea que nunca puede darse por terminada de una vez por todas; sólo que no siempre la tarea del artista ha estado directa, inmediata y fundamentalmente dirigida a descubrir convenciones del medio de su arte (cuando esto es así, como veremos, dicha tarea se transforma, y se llama “modernismo”<sup>7</sup>). La posición de Fried aspira a ser suficientemente historicista: lo que constituye cada arte son “convenciones” es decir, algo con un origen histórico, que es establecido en un momento histórico; tal vez, en el curso de la evolución y desarrollo a largo plazo de tradiciones de

<sup>6</sup> Cfr., por ejemplo, SaF: 99 n 11, AaO: 169 n 6.

<sup>7</sup> JO: 146 n 12, SaF: 99 n 11; véase nuestro capítulo siguiente, 3.2.

práctica artística en que éstas dejan de ser lo que eran para transformarse en otra cosa, dando lugar a la instauración de una práctica nueva (es posible concebir en estos términos, por ejemplo, el origen de la moderna tradición y práctica europeas de pintura de caballete a partir de diversas prácticas y “medios” artísticos medievales no exactamente idénticas a aquélla). O tal vez manteniéndose como la misma práctica artística, el mismo arte; pero experimentando cambios tales en sus convenciones que, dirá Fried, se ha transformado su “esencia”, incluso conservando una mera relación nominal con su propia forma en el pasado. De este modo, Fried instala la historicidad radicalmente en su planteamiento teórico, al ponerla en la misma raíz de su teoría de las artes como “medios artísticos”.

La teoría del medio de Fried, sin embargo, no pretende ser un relativismo absoluto. Es esto también lo que distingue (y enfrenta) a Fried de actitudes “vanguardistas” como las de Marcel Duchamp y su llamado “nominalismo” con respecto a lo artístico. Podríamos describir la posición de Fried como un convencionalismo<sup>8</sup>, pero no un nominalismo, en el sentido en que la posición de Duchamp ha sido caracterizada por Thierry de Duve<sup>9</sup>. No tratándose de un “dato” natural, qué sea el medio, cuáles sean las “convenciones esenciales” que lo constituyan, puede variar quizás a cada momento histórico, y sin duda no es nada determinable normativamente ni predecible teóricamente *a priori*; pero ello no quiere decir que, sea lo que sea la facticidad del medio artístico en cada momento, esa facticidad no tenga su razón de ser. Las convenciones que definen un medio serán una realidad en proceso y cambio (y por ello, “convenciones”), en la que interviene la historicidad del hacer humano; pero ello no hace de la práctica artística y su medio específico algo enteramente gratuito o arbitrario: en efecto se constituyen en el contexto de transformaciones históricas, pero eso no las deja al albur de la intervención arbitraria de algún revolucionario voluntarioso, porque también los resultados de esas transformaciones han de estar consagrados históricamente por la línea de desarrollo de una tradición de práctica artística, en cuyo contexto cobran valor artístico y, concepto éste que es crucial, cobran con ello capacidad de “convicción”.

Las convenciones son constitutivas de un medio porque y mientras tienen “vigencia”, mientras son relevantes para una tradición de práctica pictórica, en el marco de la cultura pictórica o conjunto de expectativas y valores sobre el arte que esa tradición adopta y que la determina en uno de sus momentos o fases históricas determinadas. Y esa vigencia y relevancia se apoyan, como en la cita de Wittgenstein que inspiró a Fried, en una “necesidad profunda”. Tal necesidad tiene raíces en una experiencia, individual y colectiva, de convicción: la necesidad profunda que mantiene en vigencia una convención de un medio es su capacidad de suscitar convicción; pero esta convicción no es de cualquier cosa: es de la calidad artística y de la seriedad. En su capacidad de convicción radica la “profundidad” de la “necesidad” de toda convención artística; pero esta profundidad, para cada convención “esencial”, es fluctuante:

... en vez de abandonar toda noción de “esencia” en relación con la pintura o la escultura (como nos pediría el antiesencialismo doctrinal) se podría intentar historizar la esencia produciendo una narración de las cambiantes profundidades de la necesidad de una o más convenciones básicas dentro de una tradición pictórica o escultórica. Esto es lo que tenía en mente cuando critiqué por primera vez la teoría del modernismo de Greenberg [...], y esto es también un modo de describir mi propósito en *Absorption and theatricality, Courbet's Realism, y Manet's Modernism*. [AIMAC: 33]

<sup>8</sup> Aunque, tampoco satisfecho del todo con las implicaciones este convencionalismo, Fried se autocorrigió con ayuda de Cavell (que siguiendo más bien el Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas*, habla de “criterios” de justificación y de consideraciones “fenomenológicas”), pero sin llegar nunca a ser mucho más explícito.

<sup>9</sup> Por ejemplo, en su *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, París: Éditions de Minuit, 1984; también en *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass. and London : MIT Press, 1998.

En esto Fried depende tanto de Wittgenstein como, de nuevo, de la formulación de “convención” que a partir de este autor propone Cavell<sup>10</sup>. Un medio artístico es un conjunto de convenciones limitadoras de una práctica artística específica, las cuales, por producir una experiencia de convicción, están cargadas de valor<sup>11</sup>. Las convenciones son constitutivas de un medio, mientras lo son, porque se hacen “necesarias” como recursos capaces de producir convicción respecto de la calidad artística de lo producido por las artes: son fuentes de valor artístico. Pero ello supone también la posibilidad de que, en algún momento, una convención deje de resultar convincente, esto es, se muestre prescindible como convención artística en tanto que tal medio, deje de tener vigor, de ser útil a la intención de crear valor artístico: perderá entonces la profundidad de su necesidad; dejará entonces de contar como una convención del medio artístico en cuestión<sup>12</sup>.

Como fuentes de convicción, las convenciones son aquello en el medio, en el objeto artístico, que es capaz de “disolver ciertas dudas”, y son lo único capaz de hacerlo, en virtud de que propician experiencias de calidad y suscitan así convicción: se manifiestan como fuentes de calidad artística<sup>13</sup>. El planteamiento es circular, y Fried lo reconoce sin reparos: hacemos objetos siguiendo un cierto criterio porque los resultados nos convencen, pero nos convencen porque están hechos conforme a ciertos criterios, los cuales producen convicción; convicción y criterios se producen recíprocamente<sup>14</sup>. Por tanto, un medio artístico, según Fried, abarca en un momento histórico dado todos aquellos rasgos, efectos y procedimientos que se hayan empleado en los objetos que a los artistas, críticos, espectadores, de ese momento histórico les hayan parecido pertenecientes a ese medio, es decir: todos aquellos que les hayan resultado convincentes como recursos, rasgos, efectos y “convenciones” de dicho arte en particular<sup>15</sup>. Y ello, si bien es algo que sólo lo puede determinar el sujeto, individual o colectivo, con su respuesta de convicción ante los objetos artísticos y sus rasgos, no es nada que pueda ser arbitrariamente “decidido” por ese sujeto: nadie decide arbitrariamente qué le convence o no<sup>16</sup>. Las dudas que así se disuelven son las de la figura artística equivalente al escéptico cavelliano: las de aquél que duda que haya nada de particular en las obras de arte, y las ve sólo como objetos ordinarios arbitrariamente investidos de ciertas propiedades por la tradición, y de que hay algo en ellos que no sea arbitrario. Esta figura es con la que Fried polemizará en más de una ocasión, y a la que la llamará “literalista”: el propio Greenberg caerá bajo la sombra de la sospecha de haber sido tentado por esta posición, al haber vaciado la noción de medio artístico de su contenido verdadero como raíz del valor, y haberla concebido como dato natural, o “esencia”<sup>17</sup>. Con esto, Fried aleja a convención y medio de todo imperio del relativismo y toda sospecha de arbitrariedad; pero, para bien o para mal, lo hace apelando a una noción como la de “convicción”, que sin duda alguna, y cualquiera que sea la correcta interpretación de su sentido exacto en el segundo Wittgenstein, en Fried es un sentimiento o intuición subjetivo: una noción que difícilmente puede ser otra cosa que

<sup>10</sup> Cfr. su “The availability of Wittgenstein’s late philosophy”, en especial MWM: 50, sobre la convención y su relación con la capacidad de convicción.

<sup>11</sup> HMW: 71.

<sup>12</sup> SaF: 78, 99 n 11, AaO: 169 n 6.

<sup>13</sup> JO: 146 n 12.

<sup>14</sup> Fried remite al tratamiento wittgensteiniano de la noción de “seguir una regla” en *Investigaciones filosóficas* (cfr. HMW: 72).

<sup>15</sup> HMW: 71.

<sup>16</sup> JO: 146 n 12.

<sup>17</sup> Cfr. 3.4.5., 3.6.3., 3.7.4. para el debate contra el literalismo; cfr. 3.4.6. para la acusación de Fried contra Greenberg y en general contra el formalismo, de haber sido incitadores del literalismo, y tal vez, de no haber sido otra cosa ellos mismos que literalismo y literalistas encubiertos.

“psicológica”. Y con ello, evita el relativismo; pero, si al formalismo muchos, Fried el primero, le reprocharon su “objetivismo”, Fried, por su parte, inunda su discurso de psicologismo (incluyendo, le guste o no, una importante dosis de “subjetivismo”), y también de retórica.

Lo que hace una “obra de arte” de un objeto que se presenta aspirando a ser reconocido como tal (lo que para Fried implica siempre ser valorado positivamente como tal) no son ninguno de los rasgos o propiedades descriptivas que pueda tener, del tipo que sean (por ejemplo, y en particular, propiedades “literales”, o “naturales”): éstos sólo lo pueden especificar como “objeto artístico”, y como caso particular de un medio, de un modo trivial, como correspondería a una “definición nominal”: por ejemplo, identificarán como una “obra pictórica” cualquier objeto material con una superficie plana y delimitada (que podría ser cualquier cosa: una mesa, una alfombra, una pizarra, una pared, un lienzo en blanco), o siendo más exigentes, cualquier trozo de tela tensado en un bastidor; pero algo así sólo será una “pintura” en un sentido trivial. Es decir, tales rasgos constituyen sólo “condiciones mínimas de identificación” del tipo de objeto bajo la categoría de un medio artístico determinado. Pero un objeto artístico sólo será una obra de arte en un sentido no trivial en virtud de aquello que sea capaz de añadir algo, un valor, sobre el dato natural que es ese objeto visto como un objeto cualquiera: algo que dote a ese objeto de capacidad de convicción con respecto de su calidad artística, que lo haga un “objeto de convicción”<sup>18</sup>; cosa que no puede hacer ningún rasgo ni dato “natural” del mismo, puesto que para lograr tal convicción es preciso un propósito artístico que venza una resistencia y afronte un problema, se proponga una tarea; mientras el dato natural es sólo algo “dado” ya siempre de antemano.

La verdadera convención artística sí produce convicción porque es un rasgo, recurso, efecto que está al servicio de un tal propósito artístico, de una tal intención. Y la convicción remite a la noción de medio y a su especificidad; pues, de acuerdo en esto, todavía, con el formalismo, la convicción del objeto y sus rasgos sólo puede ser convicción de dicho objeto “en tanto que” algo, un arte, un medio específicos, y reclama de inmediato la pregunta por: “¿en cuanto qué arte en particular convence este objeto, específicamente?”<sup>19</sup>. Fried sostendrá que la verdadera “esencia” de un medio artístico es todo aquello, todas las convenciones que en él hubo, hay, o puede llegar a haber, que sean portadoras de valor artístico, es decir, de suscitar convicción; y esto, además de referirse en cada caso a un medio artístico específico, es algo que varía históricamente. Es decir: sólo una obra de arte convincente, de calidad, es verdaderamente una obra de arte, y no trivial o nominalmente. Durante largas épocas la capacidad del arte para producir convicción no necesitará ser objeto de una tarea específica y consciente por parte del artista individual y la tradición de práctica artística. Pero llegará un momento en que se planteará una situación, la “modernista”, en que eso ya no será así: se hará necesario hacer objetivo principal y consciente del arte el de buscar aquello que es capaz de producir calidad, y por tanto de suscitar convicción; y qué sea esto, habrá de ser redescubierto, recreado a cada instante<sup>20</sup>. En esa época la calidad y la convicción serán el propósito mismo del arte. Esa época se llamará “modernismo”.

<sup>18</sup> HMW: 71, SaF: 78; cfr. AIMAC: 25, 59 n 30, la distinción entre “objeto de convicción” y “objeto cualquiera” o “mero objeto”, como señala Fried, atraviesa el argumento de “Art and objecthood”, y vincula ontológicamente la obra de arte con el valor artístico.

<sup>19</sup> AaO: 169 n 6, HMW: 77 n 16.

<sup>20</sup> SaF. 99 n 11, AaO: 169 n 6, AIMAC: 31, 34-40.

### **3.1.2. Literalidad e ilusión, I. Datos “naturales”, construcción artística, “lógica material” del medio**

En Greenberg, los diversos aspectos que podían entrar a formar parte del objeto artístico quedaron tipificados como “literalidad” o “ilusión”. El rumbo reductivo que tomó su planteamiento esencialista merced a su propia teoría de la modernidad artística, le llevó a sostener que lo único que, finalmente, constituía un medio como el pictórico, eran convenciones relativas a sus elementos o propiedades “materiales”, que en aquél autor se situaban bajo el concepto de lo “literal”, contrapuestos a todo el ámbito de la “ilusión”. Greenberg presentaba esos aspectos de un modo que alentaba concebirlos abstracta, genérica y reificadamente, como algo “dado”, anterior, independiente y en cierta medida indiferente a cualquier intervención creativa del artista, en una especie de “materialismo abstracto”, que, paradójicamente, resultaba algo idealista. De este modo, Greenberg redujo el medio artístico de la pintura a “el plano y su delimitación”, en referencia a la superficie del soporte material del lienzo y los límites que asume al estar tensada en un bastidor. Las normas “esenciales” del medio en Greenberg, pues, parecían reducirse a rasgos “literales”, que no hacían ninguna aportación fenoménica relevante a su experiencia artística. En contraposición, cualquier potencialidad o elemento de efecto ilusorio resultante de una intervención mínima sobre aquéllos se situaba bajo la noción de la “ilusión”, resultando, por contraste, inmediatamente “artístico”; y como todo lo que cae bajo el concepto de “ilusión” se concibe como lo absolutamente contrapuesto a lo “literal”, para Greenberg parecía ser suficiente para hablar de artisticidad en aquello que poseyera la más elemental forma de ilusionismo. La literalidad era lo esencial del medio, pero resultaba que lo artístico del medio estaba en otro lugar, en la ilusión, dando lugar a todas las paradojas que en su momento examinamos, y al intento de salir de ellas postulando la tensión entre literalidad e ilusión como principio encubierta y vicariamente constitutivo del arte pictórico como tal, en contraposición con la consideración de las obras de arte pictórico como objetos materiales, “literales”, cualesquiera.

No así en Fried: como hemos visto, para éste el arte no puede ser un “dato” natural, y el medio de un arte tampoco: Fried hace la pertenencia formal o constitutiva de una propiedad a un medio artístico relativa a su funcionalidad a una intencionalidad artística. Para ser artístico, el medio de un arte ha de estar empleado y reconstruido con intención artística; sólo son artísticos en él aquéllos de sus componentes que sean producto de o estén al servicio de una intervención creativa de intención artística personal; un requisito de artisticidad que llevará a Fried a su noción de “abstracción”. Sin embargo, un objeto que es ejemplar de un medio artístico, como objeto material que necesariamente es, puede tener muchas propiedades, de muy diverso tipo. Y no por ello todas aquellas propiedades o rasgos que un medio artístico pueda poseer pertenecerán formalmente y de derecho a dicho medio como tal: no todas serán “convenciones esenciales” o “constitutivas” de él, sino sólo aquellas que estén empleadas y puestas en relación con una intención artística en una obra concreta; y cuáles sean tales, cambiará históricamente, de una época a otra, incluso de un artista a otro. El resto, para Fried, serán propiedades todas ellas igualmente “literales”, datos naturales de la constitución “física” o “material” del medio, que en Fried tiene un sentido más amplio que en Greenberg: aún si no son “literales” en un sentido estricto, estarán equiparados a lo literal. Y esto incluye tanto aspectos ilusionistas como cierto tipo de efectos retóricos sobre el espectador que, en el caso del medio cinematográfico, Fried llamará “de absorción”, por no confundirlos con la verdadera “convicción” que sólo produce el verdadero arte modernista de

calidad<sup>21</sup>. Aunque aún maneja la dualidad literalidad-ilusión, en Fried el término opuesto a lo literal no es simplemente lo ilusorio, sino lo construido artísticamente por el medio, que a veces Fried llamó “abstracción”<sup>22</sup>. En general, no toda ilusión ni todo ilusionismo es artístico.

Entre tales elementos “naturales” y no propiamente artísticos del medio, se halla aquel potencial ilusionista bruto del que habló Greenberg (pensando en un trazo simple sobre la superficie delimitada de un lienzo en blanco<sup>23</sup>), resultante de cualquier intervención mínima e incluso azarosa e inintencionada que altere las cualidades dadas del medio: Para Fried, esto sólo es una propiedad literal del medio, un dato natural más, que de por sí no tiene significado artístico, porque no vincula necesariamente el resultado a ninguna intención artística interpretable como tal. Fried critica el modo como Greenberg en “Modernist Painting” matiza su teoría del medio reconociendo la importancia de la ilusión junto a la literalidad en el arte, y particularmente en la pintura: no se trata de cualquier tipo de ilusión, corrige Fried, y sobre todo, no de la mera ilusión óptica como efecto psicofisiológico:

Pero el poder universal de cualquier marca [realizada sobre la superficie del soporte pictórico] para sugerir algo así como profundidad no pertenece tanto al arte de la pintura como al ojo mismo; no es tanto algo que requiera establecerse, por así decirlo, como algo – una limitación perceptual – de lo cual no cabe escapatoria. [SaF: 78]

Esta pura potencialidad pictórica del ilusionismo, es lo que Fried denomina la “primeridad” del acto de marcar (*firstness of marking as such*): “una primeridad [*firstness*] anterior a cualquier acto de marcar (p. ej., dibujar), anterior a su individualización como un tipo de marca (p. ej., una línea), y anterior también a cualquier tarea dibujística (p. ej., la circunscripción de contornos y figuras)”<sup>24</sup>; esto es: la mera capacidad indicada por Greenberg de producir, en general, ilusionismo mediante el hecho de una marca o intervención mínima, del tipo que sea, sobre el soporte<sup>25</sup>. Por sí mismo, le corrige Fried, ello no es artístico, ni tiene nada que ver con el arte, ya que se trata de una posibilidad que a la pintura le viene dada de antemano por la propiedad literal del plano de su soporte y por los mecanismos perceptivos del espectador humano; todos ellos datos “naturales”. Es decir, es un rango elemental de recursos y efectos que es consustancial, que está garantizado de antemano por propiedades del medio, es un “dato” natural más de éste: no puede ser artístico en sí, sino que sólo lo será en la medida en que el artista de talento lo emplee, poniéndolo al servicio de una intención artística personal<sup>26</sup>.

Por la misma razón, no cualesquiera de los aspectos que en la terminología empleada por Greenberg (y que en buena medida Fried también usa, y no sólo en su crítica de arte temprana) eran considerados “literales”, serán relevantes con respecto al medio artístico como tal. En general sigue siendo tan cierto en Fried como lo era en Greenberg que la literalidad es el polo o reverso “inartístico” de la obra, es aquello que ésta tiene en común y que la asemeja

<sup>21</sup> Aunque de un modo muy equívoco, porque “absorción” en otro sentido muy distinto, será posteriormente un término central en su posterior teoría de la teatralidad. Sobre el problema del “verismo absoluto” del medio cinematográfico como mera “absorción, no convicción”, cfr. nuestro apartado 3.5.6., y también 3.4.5.

<sup>22</sup> HMW: 73. Fried señala que en el contexto “antiliteralista” de “Art and objecthood”, “abstracción”, en sentido de construcción radical por el medio, se opone también a “teatralidad”; cfr. TAMP: 71

<sup>23</sup> CE 4: 90.

<sup>24</sup> ML: 119.

<sup>25</sup> Una reflexión temprana que preludia un duradero interés y una reflexión prolongada de Fried sobre la pintura, el dibujo y artes “gráficas” afines en tanto que “técnicas de producción de marcas”, incluidas sus analogías y diferencias con las técnicas de registro de la fotografía y el cine. Cfr. nuestros apartados 3.5.6., 3.5.7., 3.6.2.

<sup>26</sup> Esto es lo que, por ejemplo, Fried reconoce como mérito al pintor Morris Louis: haber hecho arte con el “medio” elemental de la primeridad del marcar (ML: 119).

al artefacto ordinario, incluso al objeto natural; pero no toda literalidad es igual. Fried distingue dos aspectos de la literalidad<sup>27</sup>. Uno de ellos es “la literalidad en general”, la literalidad de la obra en tanto que es un objeto físico y material con las diversas propiedades que corresponden a cualquier objeto físico (en el caso de una obra pictórica: solidez, peso, extensión, impenetrabilidad, densidad, etc.); esta literalidad es la que posee cualquier cosa que se presenta como obra de arte al margen de su ser tal obra artística, y con independencia a su pertenencia a un determinado medio: es una dimensión genérica de literalidad, que resulta indiferente, independiente del tipo de objeto físico o artefacto de que se trata, y en su caso, de la adscripción a un medio artístico determinado. La puede poseer una presunta obra artística que en realidad no satisfaga ninguno de los criterios que pudieran hacerla convincente como obra artística de ningún medio en concreto (y que, tanto para Cavell como para Fried, no será entonces una verdadera obra de arte).

En cambio, existen otra serie de rasgos del medio artístico que son también literales, pero que no son de carácter genérico: no son los que caracterizan a un objeto ejemplar de ese medio simplemente como objeto físico, sino los que caracterizan su constitución literal, material si se quiere, pero específicamente como ejemplar de ese medio; como los son, para una obra pictórica, el tener como soporte una porción de lienzo, colocada tal vez sobre un bastidor, y que, entonces sí puede tener, por ejemplo, una extensión determinada, unos contornos delineados por sus propios límites y por la forma del bastidor: una tal extensión de superficie ya no es la misma propiedad que tienen objetos extensos que no son cuadros (por ejemplo: una mesa; una pared): es, específicamente, la de un objeto construido como una obra pictórica. Estas propiedades constituyen la literalidad específica de un medio artístico; y sólo estos pueden considerarse propiedades literales específicas del medio como tal, sólo ellas pueden ser consideradas “convenciones esenciales” del mismo, y llegar en su caso a tener alguna relevancia artística. Aunque tampoco en sí mismos la tienen, ni hacen de un objeto una obra convincente, sino que sólo lo hacen *concebible* como obra de un medio artístico determinado; Fried admite que tal vez pudiera llegar una época histórica en que sí bastaran estos rasgos para que una obra fuese convincente; pero como él suele decir, para eso sería necesario que un medio como la pintura cambiara tanto que “no quedaría nada más que el nombre”<sup>28</sup>. Pero es más, no en todo momento histórico de desarrollo de la práctica artística del caso se tratará necesariamente de las mismas propiedades; en distintos momentos históricos pueden llegar a ser distintivas del medio distintas propiedades literales. No es fácil mantener en mente tan analítica distinción, pues las propiedades literales “genéricas” y las propias de objetos artísticos de un medio en muchos casos no se distinguen en cuanto a su índole (puede tratarse igualmente de propiedades “físicas”, como superficie, extensión o delimitación), sino sólo en el respecto de su relevancia para la constitución específica del medio; y esto es una cuestión para la que no hay un criterio fijo y dado de una vez por todas, sino que requiere de una discriminación contextual.

Es aquí donde entran en juego dos conceptos cavellianos correlativos, que hacen de bisagra entre las teorías friedianas de la modernidad y del medio. Fried reemplaza el concepto greenberguiano de “explicitación” de una propiedad literal del medio (que para Fried es tosco), e incluso el concepto más dinámico de “tensión” entre literalidad e ilusión, por los conceptos de “contar como” y “reconocimiento”. Todo lo que acabamos de exponer se traduce a esos términos diciendo que, aunque los objetos de un medio artístico pueden tener muchas propiedades literales comunes con el resto de objetos físicos, no todas éstas “cuentan como” propiedades literales específicas del medio propiamente tales, sino que sólo las que

<sup>27</sup> SaF: 88.

<sup>28</sup> AaO: 169 n 6.



“cuentan como” tales constituyen la “literalidad específica” del medio, en contraposición a la genérica de los objetos del mundo físico; y aunque esto de por sí no les dé relevancia artística, las pone en la posibilidad de llegar a cobrarla y de aspirar a un “reconocimiento”. Sin embargo, no en todo momento histórico han sido las mismas propiedades las que han “contado”, ni en todo momento futuro tienen por qué ser las mismas las que “cuenten”. En el caso del medio pictórico, Fried siempre habla en particular de dos que han “contado” en diversos momentos de la historia reciente de la pintura: precisamente las greenberguianas, plano pictórico y límites de éste; pero los objetos pictóricos tienen también otras propiedades.

También como en Greenberg, las propiedades literales que constituyen el medio artístico pueden ejercer una cierta aspiración legítima a no quedar ocultas por los efectos que el arte crea, en particular, a no ser borradas, canceladas o contradichas por la ilusión, la ficción o las cualidades decorativas de la elaboración artística del autor, y a que éste las tenga en cuenta y las relacione con aquéllas. En Greenberg esto se tematizaba con el principio regulativo de la “tensión” entre literalidad e ilusión (principio que sin embargo, Fried nunca ha abandonado del todo, pues a menudo lo parafrasea<sup>29</sup>) y con una noción relativa de grados de “reconocimiento”, que nada tiene que ver con la homónima cavelliana, sino que se trata de grados mayores o menores de “explicitación” y puesta al descubierto; ésta era la noción que entraba a determinar la teoría de la modernidad artística de Greenberg<sup>30</sup>, y según Fried, también todo el discurso formalista sobre la autorreferencialidad de los medios artísticos y la obra de arte modernos, que en Fried sufrirá importantes matizaciones de concepción y una fuerte crítica<sup>31</sup>. Pues bien, en Fried, igualmente hay una legitimidad de la eventual exigencia de “reconocimiento” de las propiedades literales del medio artístico; pero ésta solamente es legítima con respecto a las propiedades literales características del medio, respecto de su literalidad específica, no respecto de la literalidad genérica que comparte con los objetos físicos. A la que señala legítimamente la exigencia de reconocimiento no es a la literalidad genérica: sólo tiene como término legítimo ciertos aspectos de la literalidad más genérica, que son los que propiamente corresponden a un artefacto que es el soporte de un medio artístico particular y determinado; es decir, que no necesariamente le serán comunes a ese artefacto con cualesquiera otros objetos, y probablemente no los compartirá con aquellos que no están hechos con las convenciones que gobiernan el hacer objetos artísticos de ese particular medio.

Fried habla así, en ocasiones, de una “lógica material del medio”, que vincula las propiedades “naturales” del medio, sus condiciones literales y sus recursos artísticos de ilusión, en la construcción propiamente artística. Se trata del modo como los rasgos literales del soporte físico del medio, o su “matriz material”<sup>32</sup> (aquello en el soporte que se altera al recibir la marca o la huella transformadora del acto creativo que los carga de valor), interactúan con este acto y lo condicionan, por la misma razón que lo soportan, lo reciben y lo hacen posible<sup>33</sup>. La literalidad específica del medio, de su soporte “material”, se pone así de

<sup>29</sup> Por ejemplo, en su estudio sobre Eakins: “no quisiera que se pensara que la pintura anterior carecía de toda tensión entre el espacio interno de la representación y la superficie de la pintura considerada como artefacto producido; al contrario, hacer entrar en conflicto uno y otro ha sido siempre fundamental para la actividad pictórica y especialmente para la práctica de la pintura de caballete, la forma dominante de esa actividad en Occidente desde el Renacimiento” (RWD: 74).

<sup>30</sup> Cfr. JO: 146 n 13, donde se deslinda de la mera “explicitación” de Greenberg el “reconocimiento” cavelliano, base de la teoría de la modernidad artística de Fried y de su discurso sobre la autorreferencialidad como “alegoría”.

<sup>31</sup> Cfr. CR: 285, 364 n 121; AIMAC: 37-38, 65 n 47. Más sobre esta crítica en nuestro capítulo siguiente.

<sup>32</sup> MR: 16.

<sup>33</sup> Fried aborda este tema, al menos en dos ocasiones. En *Menzel's Realism*, en el análisis de *Autorretrato parcial*, se trata de la división bipartita de las hojas de cuaderno, con su polarización derecha/izquierda del

manifiesto en la estructura de la ficción, de la construcción artística que ese acto crea, al ponerse en juego y emplearse artísticamente como recurso. De modo que pasa así a “contar” como factor artístico en el resultado, y a estar cargada de significación: de sentido relacionado con la fisicidad del acto creativo que ha condicionado y que la puso en juego, y con las condiciones materiales de posibilidad de ese acto.

Finalmente, también toca al papel de lo literal en el medio artístico el concepto de “convicción”, que vincula así la literalidad con la noción de “calidad” y de “valor”. Entre las propiedades literales específicas del medio, dentro de la “literalidad específica” de éste, pueden llegar a existir propiedades literales particulares que además han llegado a hacerse artísticamente cruciales, relevantes para la calidad de los productos de una práctica artística, en un momento histórico dado, en virtud de la evolución histórica precedente de ese medio artístico. Cuando uno de tales rasgos, literales o de cualquier tipo, llegue a hacerse relevante para la calidad de las obras de arte, Fried lo denominará una “fuente de convicción”, o, al igual que a la obra de arte misma en su totalidad, lo llamará “objeto de convicción” (así llama Fried a los bordes del soporte pictórico en las obras del pintor Frank Stella en alguna ocasión). Señala Fried que en el caso particular del arte de la pintura, dentro del tramo histórico de evolución del arte modernista, tales propiedades han sido básicamente dos, y no otras: la superficie plana del soporte, y sus límites o bordes, con la figura que forma su contorno. Ciertamente, Fried reconoce que el soporte pictórico tiene otras características literales: peso, profundidad del bastidor, entramado y materiales de éste, etc., y que eventualmente, estas hubieran podido, y en el futuro aún podrían, llegar a hacerse relevantes y contribuir a la calidad de obras pictóricas, suscitando convicción. Pero la evolución del arte de la pintura hasta hoy sólo ha hecho contar como relevantes a estas dos: sólo ellas son capaces de suscitar convicción como elementos en que basar la práctica pictórica; y este hecho, determinado por una “necesidad profunda”, no es algo que la decisión arbitraria de un artista pueda cambiar<sup>34</sup>.

### **3.1.3. El principio de separación de los medios: la especificidad como historicidad**

Las convenciones del medio tienen una función limitadora y especificadora: delimitan, diferencian y separan las artes una de las otras, hacen ver que el arte es siempre una pluralidad de artes. Esta es la idea que hay tras el principio de separación de las artes, característico de toda la tradición formalista. Ya hemos explicado qué planteamiento llevó a los formalistas, y a Greenberg siguiéndoles, a imponer este principio. Michael Fried está comprometido con dicho principio, en la medida en que su teoría del medio es una modificación historicista, por radical que se quiera, operada sobre una concepción recibida de las artes de base formalista que Fried encuentra profundamente insatisfactoria; y así, invoca repetidamente el principio

---

campo representacional, como dispositivo para situar, centrar, cortar la representación (MR: 16); el tema de la bipartición del soporte como determinante de la estructura pictórica se menciona también en relación con la obra de Menzel *Théâtre du Gymnase* (MR: 107); en otros autorretratos, la división de dos hojas tematizaría o reemplazaría la inversión especular y la diferencia entre el aspecto externo del artista y su propia visión de sí mismo ante el espejo, poniendo de manifiesto la corporeidad en tanto que hecho corpóreo de la binocularidad, por la imposibilidad de combinar las dos imágenes de sí mismo percibidas en gran cercanía, hecho que quedaría recogido en la parcialización del retrato, que sólo recoge una mitad del rostro (MR: 168-189). En *Manet's Modernism*, temas similares aparecen en el análisis de una serie de dibujos de autorretrato de Henry Fantin-Latour y de varios grabados de James McNeil Whistler. (MM: 372-394).

<sup>34</sup> JONP: 37.

formalista de separación de las artes bajo la forma más reciente y post-greenberguiana de un principio de especificidad de medios artísticos:

Lo que el modernismo ha llegado a significar cada vez más es que, más que nunca, el valor o la calidad puede predicarse persuasivamente de obras situadas sólo dentro, y no entre, las artes particulares (aunque también ha llegado a significar que esas obras deben poner en cuestión, de maneras características, lo que estamos preparados para contar entre aquello que pertenece al arte en cuestión de modo más que trivial). La circularidad de este estado de cosas puede ser repugnante para muchos, y ciertamente es mortificante, pero no creo que se condene a sí misma. La cuestión crucial, después de todo, no es tanto si se encuentra algo artísticamente valioso fuera del círculo como si puede residir un concepto significativo de valor artístico o una experiencia significativa de él en otro sitio que en sus vueltas. [SaF: 98]

Fried construye la formulación que acabamos de citar en términos de “modernismo”, ya que, como siempre ha de tenerse presente, él no distingue claramente las teorías del modernismo o modernidad artística y del medio artístico, como aspectos teóricos diferenciados de su discurso, que sin embargo, es necesario distinguir: la primera es una teoría dinámica, que caracteriza un determinado período histórico del arte describiendo la dinámica evolutiva particular que impulsa el cambio artístico en él, y no necesariamente en otros; la segunda es una teoría estructural que responde en todo momento a la cuestión “¿Qué es el arte?”, y que, aunque es “dinamizada” por la formulación convencionalista de Fried, no está circunscrita a un período histórico (al menos, no dentro de la historia del arte occidental post-renacentista): en todo período el arte ha sido diversas artes con medios específicos. Si bien Fried a veces sugiere que no en toda época la especificidad estuvo clara, y que, en particular, la época de comienzos del XVIII, del barroco decorativo tardío y el primer Rococó, habría sido uno de tales momentos de incertidumbre y confusión<sup>35</sup>.

Además, y como tendremos ocasión de ver, el principio de especificidad de medios artísticos juega un papel importante en el debate de Fried contra el “literalismo” del arte mínimo, donde uno de los momentos determinantes de la noción valorativa negativa de “teatralidad” será, precisamente, aquello que queda “entre” los medios artísticos específicos<sup>36</sup>. Como en el formalismo, pero también como en Stanley Cavell, la noción del “entre” y su proscripción trascienden en Fried el mero papel descriptivo para adquirir una dimensión normativa (suponiendo que en el formalismo no la tuviera ya), y hasta valorativa, que se desprende plenamente de la inserción de la noción de “medio artístico”, y con ésta, de las nociones de “arte” y “obra artística”, en la teoría del valor artístico de Fried: “arte” es una noción con carga axiológica, y dado que “arte” y “especificidad” se coimplican, esto conlleva, como en el formalismo, una severa proscripción del “entre”, y con ello, de toda pretensión a la “apertura” de la obra, ya sea formal, semántica, o de otro tipo (también esto en Fried tiene sus

<sup>35</sup> Dentro de su reflexión, desarrollada intermitentemente y en segundo plano, sobre la relación entre el origen de lo que en nuestro próximo capítulo 3 caracterizaremos como “tradición antiteatral”, y una reacción contra los problemas de inteligibilidad de la representación pictórica de gesto, acción y narración en la pintura decorativa alegórica mural de decoración arquitectónica tardo-barroca o más bien rococó, Fried señala que en este momento habría tendido a existir una confusión de los medios artísticos y a la integración de sus recursos combinados en subordinación a marcos arquitectónicos, y con un desdibujamiento de los límites de la obra artística. La tradición antiteatral surgiría para poner fin a esta confusión, y resolver aquel correlativo problema de ambigüedad semántica. Cfr. nuestro apartado 3.7.6.

<sup>36</sup> Cfr. la última de las “tres tesis” que cierran “Art and objecthood”, AaO: 164-165, donde hay una formulación paralela al pasaje citado, pero en relación con la acusación de reducción literalista del objeto artístico y de su proyección teatral en una “situación”: “*Los conceptos de calidad y valor* - y en la medida en que estos sean centrales al arte, el propio concepto de arte - tienen sentido, o sentido pleno, sólo dentro de *las artes individuales*. Lo que hay entre las artes es teatro” dice Fried (AaO: 164). Cfr. también nuestro análisis del pasaje en el contexto de la polémica en el apdo. 3.4.5.

matizaciones<sup>37</sup>), y de toda ambiciosa aspiración a la “obra de arte total” y al arte como creación de “ambiente” o de “entornos” omnicomprendivos y de límites indeterminados.

Pero no hay que llamarse a confusión: el modo como concibe Fried este principio de separación no es el mismo exactamente que como lo entendió el formalismo, ni son idénticas las razones por las que lo invoca; he aquí por qué. Fried no acepta la concepción formalista-purovisualista de la pintura como arte “visual”, “dirigido sólo a la vista” (que es la que tenía Greenberg); ni como arte “espacial”, con exclusión de lo temporal: la pertenencia del tiempo al medio pictórico como recurso utilizable por éste, bajo ciertas modalidades, es una idea presente en Fried desde el comienzo. Fried no acepta la especificación de las distintas artes en términos de circunscripción de cada una a una esfera sensorial y de exclusión total de recursos y elementos de las otras artes; en particular, su historiografía no acepta la circunscripción de lo narrativo a la literatura y su exclusión de las demás artes, ni separa tajantemente las problemáticas del arte pictórico y de la fotografía, como se pone de manifiesto en sus recientes incursiones en crítica y teoría de la fotografía. Tampoco acepta la circunscripción de la pintura a lo “visual”; y si en su momento adoptó el discurso “purovisualista” de Greenberg sobre la “ópticidad”, fue entendiendo la “ópticidad” como avatar histórico que temporalmente determinó a la pintura en una cierta etapa del modernismo<sup>38</sup>. Ni en general acepta Fried la concepción formalista de las artes como algo de naturaleza exclusivamente “formal” (“color y línea en el espacio y el plano” para el caso de las artes plásticas y arquitectura, según la formulación de Riegl), o “sensorial”.

La especificidad y la separación de medios de Fried no se basan en una división de esferas sensoriales, cuya originariedad Fried pone en duda como mero constructo ideológico, apelando a una originariedad de la integración multisensorial en la experiencia cotidiana del mundo de la vida o “lo ordinario”<sup>39</sup>. Los formalistas, y Greenberg con ellos, al exigir la especificidad de medios artísticos, apelaron a la necesidad de aislar en cada arte lo exclusivo de ella, a fin de reconducirla a su ámbito propio definido simultáneamente en términos de procesos técnicos, recursos y efectos, y de esfera sensorial, imponiendo una lógica de exclusión. Pero acabamos de ver que uno de los aspectos de la formulación heredada que Fried elimina es la “exclusividad”: las convenciones constitutivas de cada medio artístico, si hay algo que no son, es “exclusivas”. No hay ninguna razón, en Fried, por la cual un arte no pueda tomar en préstamo recursos, procesos técnicos, efectos o problemas de otras artes, sin que ello sea ilícito, o compartirlos con éstas, sin que dejen de ser por ello menos legítimamente “suyos”. Sería incomprensible, de lo contrario, toda la reflexión de Fried sobre fotografía contemporánea, pues sólo así se explica cómo la fotografía actual hacer suyos recursos y problemas (“medios”) que en otro tiempo pertenecieron a la pintura (en particular los problemas de la “teatralidad” y de la expresión de la figura humana y la narración), y

---

<sup>37</sup> En efecto: a lo largo de todo nuestro estudio se va a poner de relieve como para Fried es central una versión más “abstracta” de la noción formalista y wölffliniana de “forma cerrada”, y en general de la coimplicación formalista entre las nociones de “forma artística” y de “cierre” o “limitación”. Pero veremos también que, mientras en el plano estrictamente de lo que los formalistas llamaron “forma” y de la los principios de organización o “unidad” de la obra artística Fried con el paso del tiempo se irá permitiendo más libertades para aceptar lo “abierto”, no va a ser así en el plano semántico del sentido de la obra o la intención artística de su autor, donde Fried seguirá exigiendo cierre, aunque las circunstancias de la recepción siempre impongan una mediación hermenéutica, con su consecuente factor de indeterminación, pero sólo por razones epistémicas.

<sup>38</sup> O al menos, eso sostiene Fried: que “ópticidad” fue para él siempre una determinación histórica de la pintura, y no ontológica, al contrario que para Greenberg.

<sup>39</sup> Cfr. nuestro apartado 3.5.5.

adquirir así un estatuto de “gran arte” que para Fried, parecía estar reservado a las artes plásticas tradicionales<sup>40</sup>.

Así, en un importante debate con el historiador social del arte y crítico marxista T. J. Clark, que en nuestro estudio nos dará mucho que pensar, Fried ha sostenido una concepción algo “hegeliana” de la identidad del medio artístico: las artes, sus medios artísticos, y finalmente, el arte mismo en general, han de atravesar el círculo que les lleva a salir de sí mismos para recobrar su propia identidad plenificada. Si se mantienen vivos es sólo gracias a que preservan siempre un mínimo componente de movimiento y evolución que caracteriza lo vivo frente a la inercia del dato material y natural. Y eso es sólo porque constantemente ponen en juego y arriesgan su propia identidad tal como tradicionalmente les está dada, saliendo fuera de sí en busca del contacto (pero no la confusión) con lo otro de sí mismos: otras artes y medios, con sus convenciones, recursos y efectos; otras prácticas artísticas; otras actividades sociales no artísticas; otros ámbitos de conocimiento, memoria y experiencia que no son el puramente sensorial ni el exclusivamente artístico<sup>41</sup>. Y como resultado de esta salida, no se disuelven, ni se expanden en el infinito, sino que vuelven a sí, reencuentran y reconstruyen cada vez su identidad de nuevo; pero no necesariamente una identidad reducida ni restringida, sino tal vez al contrario: enriquecida y plenificada<sup>42</sup>. Es ésta una concepción opuesta a la formalista, en la cual había un proceso de delimitación y aclaración, sea por depuración de una esencia dada, sea por construcción y autodeterminación mediante la actividad configuradora del arte. Fried invalida toda lógica de autodefinición por exclusión de lo “otro”, como la que impone el formalismo propiamente dicho, incluso en sus formulaciones del medio artístico más “constructivistas”<sup>43</sup>. Aquello que en cada caso sea “lo otro”, al igual que aquello que sea el “sí mismo dado” del propio medio, varía en cada época histórica, como varía la constitución dada de la esencia que define el medio artístico y las artes.

Fried no acepta, pues, la teoría de los medios estancos formalistas, y su teoría de los medios artísticos se abre a la posibilidad de una transmedialidad, posibilidad que quizás Fried no haya asumido plenamente de modo consecuente. Tal como lo ha expresado Stanley Z. Levine, hay en Fried una transmedialidad “mala”, forzada y artificiosa, que surge de un

---

<sup>40</sup> Entre lo que más aprecia Fried en la fotografía reciente, está la posibilidad de presentar en cuerpo humano en acción, y de emplear las propiedades expresivas de la figura humana y la representación narrativa que en otras épocas pertenecieron a la pintura, precisamente en su género privilegiado “de historia”, pero que está ausente del arte pictórico en una época de pintura abstracta. Cfr. por ejemplo el tratamiento que da Fried a las obras de Jeff Wall, en términos que vinculan la práctica fotográfica de este autor con la problemática, los efectos y hasta, directamente, con el medio de lo “pictórico” (BT: 53).

<sup>41</sup> Lo cual no sólo es importante como justificación de Fried ante la tradicional acusación dirigida a todo formalismo por parte de sociologistas y pensadores de izquierdas de convertir el arte en algo muerto, cercenando su contacto con el mundo de la vida política y social; pues es también importante para satisfacer las inquietudes “románticas” de la faceta existencialista de Fried, que también exige una restitución del ámbito parcial del arte al todo de la vida en que tiene sus raíces. Inquietudes que acompañan a nuestro autor desde casi los inicios de su carrera, llevando siempre a tensión con el planteamiento propiamente formalista. Esto es de importancia general para la cuestión central de nuestro estudio.

<sup>42</sup> HMW: 71.

<sup>43</sup> Ni con la versión menos naturalista y más “constructivista”, de tipo Konrad Fiedler, estaría de acuerdo Fried, porque incluso allí, de modo tan “kantiano” como en Greenberg, cada arte se construye en relación con una esfera sensorial determinada, por un proceso de autodefinición que lo también de exclusión y autolimitación, y que Fried puede leer y condenar como una versión más de la “purificación” y reducción greenberguiana: así, la construcción de lo pictórico lo es de un ámbito cada vez más puramente óptico (más puro cuanto más construido) y cada vez más reducido a sus propios límites por una lógica de exclusión; exclusión, sobre todo, del conocimiento conceptual, de la experiencia mundana, y de lo “literario”. Pero Fried, que reivindica siempre el conocimiento mundano y conceptual, y además lo hace con una mirada muy “literaria”, no quiere saber nada de límites ni de exclusiones de este género.

“proyecto ideológico”, como en el arte minimalista; pero hay también otra “buena”, que es legítima, natural, y surge de necesidades artísticas genuinas, y que revela un rasgo general de la “dialéctica” en el pensamiento de Fried (que no sólo afecta a la cuestión de los medios artísticos, sino también a la problemática de la teatralidad y muchos otros aspectos): “...tenemos una especie buena y una mala de confrontación, de enfrentamiento mutuo, de préstamo entre los medios”<sup>44</sup>. Ciertamente, Fried es adverso hacia un arte que consista básicamente en presentar y producir objetos que están “entre los medios” y cuyos objetivos se cifren en la desestabilización y oposición a los medios artísticos tradicionales. Para Fried, un “medio mixto” *tout court* no sería un verdadero medio, ya que ni siquiera sería “uno”, y no habría criterios de juicio definibles que lo pudieran hacer convincente respecto de la calidad de sus productos<sup>45</sup>; y esa posibilidad, para Fried como para Cavell, es la piedra de toque que determina la frontera entre lo que es y lo que no es “arte”. Mientras que la transmedialidad “buena” es algo que para Fried sólo parece producirse en forma de préstamos e intercambios de recursos de un medio artístico a otro, entre medios que son siempre determinados y tienen tras de sí una tradición. Pero como en todo para Fried, se trata siempre de una cuestión de casos particulares, de experiencia personal, y de una capacidad de suscitar la convicción que funda un juicio de valor positivo; capacidad que se encuentra más allá de toda justificación teórica, en la experiencia concreta, que es la que en última instancia decide (incluso al precio, cabe decir, de la pérdida de consistencia teórica).

De modo que la cuestión de la especificación de los medios artísticos y de las artes, es un asunto nada simple en Fried, y ello contribuye a la ambigüedad que en su posición cobra la noción de “medio artístico”: su flexibilidad e historicidad es su ambigüedad. En su obra historiográfica sobre el problema pictórico de la teatralidad (surgido en el arte escénico del teatro), y en la teorización de la fotografía contemporánea reciente que propone en su segunda época de actividad como crítico, Fried parece abandonar los planteamientos formalistas, y sin embargo, sigue apelando al principio de especificidad de medios, de suerte tal que, tras haber criticado largo y tendido una serie de aspectos del enfoque formalista, y tras haberlos transformado sustancialmente, sostendrá que el único elemento del formalismo que merece ser conservado es la atención a la especificidad del medio artístico, proponiendo la sustitución de la noción de crítica formal por la de “crítica de medios específicos”<sup>46</sup>. La pregunta fundamental no sólo para el método de la crítica, sino para toda valoración artística desde la perspectiva de la recepción, es en calidad de qué se considera un objeto artístico: en calidad de ejemplar o caso de qué medio artístico en particular; sólo dada su respuesta se puede analizar la obra con criterios adecuados, que son los específicos de su medio, y valorar si el objeto convence o no. Ahora bien, La cuestión es: ¿será posible atenerse a esta norma práctica de la crítica con una teoría del medio artístico historicista como la de Fried?

Pues bien: no se puede ver en esa norma de la especificidad de medios artísticos, bajo una concepción historicista del medio, una contradicción en términos. Es posible aún atenerse

<sup>44</sup> Cfr. Levine, “Mutual Facing”, RV: 300. Levine apunta a un cierto rasgo “hegeliano” en el modo de pensar de Fried, que le da un aire general muy poco “formalista”.

<sup>45</sup> Todo el aspecto más aparentemente “formalista” de la crítica al arte mínimo en “Art and objecthood”, que supone una declaración de hostilidad hacia esos “nuevos géneros” intermedios, en realidad no tiene nada que ver con una acusación de violar el compromiso formalista con la adscripción de las artes a esferas sensoriales separadas; sino con la censura contra una activación del espectador y del contexto de exposición a costa del contenido artístico de la obra, y en aras de unos efectos fenoménicos y de constitución de un tipo de subjetividad y de experiencia de la duración temporal que Fried desaprobaba (es decir, la problemática de literalidad y teatralidad), y contra la carencia de convenciones y criterios de juicio de calidad. Lo que lleva a equívoco es que Fried mantiene un compromiso residual con la noción de “opticidad” en este texto. Cfr. nuestro apartado 3.4.5.

<sup>46</sup> TAMP: 85.

a ella. Fried no es nominalista; no lo es, porque mantiene la tesis formalista de la diferenciación de los medios y de la inexistencia de “arte-en-general” o de los medios “mixtos” como tales medios: no hay “medios combinados”, sino combinaciones de medios artísticos particulares, o artes particulares que intercambian recursos. La referencia al medio específico es problemática, porque lo que no está garantizado por un cierre definitivo es el concepto mismo de lo que sea cada medio artístico<sup>47</sup>. Pero aunque en cada época el “en sí históricamente dado” del que parte el medio se transforme, y “lo otro” con lo que entra en comercio cambie también, los rasgos de medios distintos estarán siempre, en cada momento, especificados, por de pronto, dentro de unos límites; aunque esos límites serán siempre provisionales, circunstanciales, pertenecerán sólo a dicho momento, y no serán eternos. De modo que, aunque en todo momento las artes estén saliendo de sí mismas, aunque en distintos momentos el medio podría cambiar radicalmente, no en todo momento, no en cada momento particular un medio artístico será “cualquier cosa” (como lo pretendería el literalismo), al modo de un objeto arbitrariamente constituido, de estatuto artístico dudoso y cuestionable valor. Un arte particular podrá llegar a cambiar imprevisiblemente, pero no arbitraria, gratuitamente: lo hará en virtud de necesidades impuestas por la convicción, y tendrá en cada momento una identidad, unos límites, aunque sean cambiantes. Y será posible atender a los rasgos específicos de medios distintos, y hacer de esa atención la base de toda valoración artística y de toda teoría y crítica de arte.

### ***3.1.4. Ambigüedad de la noción. Problema del origen y del final***

Al historizarla y relativizarla, haciendo del medio algo constituido por convenciones, e imponiendo un criterio de relevancia basado en la relación o funcionalidad a intenciones artísticas, Fried ha hecho muy flexible su noción de “medio artístico”; pero también la hace enormemente ambigua. ¿Qué es exactamente lo que considera Fried un “medio”? ¿Qué cosas son “medios” para Fried? Fried ofrece una caracterización general de la noción: que actúa como convención reguladora de la práctica artística; que su vigencia enraíza en necesidades y convicciones profundas; que es fuente de valor. Pero la noción de “medio” es siempre problemática: está pendiente constantemente de confirmarse qué objetos caen bajo un medio en referencia a la experiencia de convicción de los sujetos, entre ellos el crítico, respecto a los objetos que se presentan aspirando a ser arte y de un cierto medio. La experiencia de convicción a su vez se refiere a unas ciertas preconcepciones de lo que es el medio de un determinado arte, que son patrimonio colectivo de la cultura artística de una época; pero éstas pueden quedar transformadas por dicha experiencia; y la definición de esas preconcepciones es también circular: en cada momento histórico, lo que sea un medio, determinado por la referencia al pasado de la tradición de prácticas artísticas, pero lo que ese medio haya sido en el pasado es constantemente reevaluado y confirmado o alterado por la actividad artística en el presente. La misma circularidad afecta a la cuestión de cuántas y cuáles son las artes, y de qué medios artísticos existan.

Pero el problema empieza con la noción de “convenciones esenciales”, pues estas hacen de criterio de identidad de cada medio, y por tanto de cada arte: Fried acepta la distinción greenberguiana entre aspectos “literales” y no literales, introduce matizaciones mediante la distinción de la literalidad específica e invocando la noción cavelliana de “contar como”. Pero lo que no especifica es qué tipo de cosas pueden cumplir estos papeles. Más allá de tipificaciones abstractas como “literal”, “ilusorio”, “natural”, ¿qué cosas, o de qué tipo, son

---

<sup>47</sup> HMW: 78 n 16.

exactamente los elementos convencionales que por derecho constituyen un medio artístico en una de sus manifestaciones históricas, más allá de la tipificación genérica en términos? En la teoría de Fried, la indefinición del núcleo básico de normas identificativas de los productos de una práctica artística no se debe a limitaciones epistemológicas (“la esencia del medio no ha sido aún del todo descubierta”), sino que es de raíz ontológica: no existe un núcleo fijo y determinado de convenciones esenciales del medio que esté a la espera de su descubrimiento; sino que hay un conjunto de convenciones relativas a un medio, cada una de las cuales puede, en un momento dado, resultar más o menos “profundamente” necesaria para la identificación de los productos de una práctica artística como tales. Hasta tal punto que Fried llega a decir que en distintos momentos de la historia de un arte, “las propiedades o condiciones determinantes de un medio [del medio de ese arte] en un caso dado podrían ser virtualmente cualquier cosa”<sup>48</sup> (aunque en ningún caso histórico particular, añadiría Fried, un medio será una cosa cualquiera, sin ningún límite, norma ni frontera).

Análogo problema detectamos respecto a la relación entre un arte, su medio y sus convenciones esenciales. En Greenberg la cosa era clara a cierto nivel: un arte determinado tenía *un* medio, uno solo, y también el propio arte “era” idéntico a ese su medio; no así en Fried: un arte no necesariamente “es” un medio, sino que puede “tener” varios medios, más de uno a la vez. En Greenberg, el problema empezaba en qué cosas consideraba que constituían “el medio de” un arte; en la pintura: el soporte; o los materiales; o la esfera sensible; o los efectos y resultados. En Fried, el asunto es aún más confuso: en distintas ocasiones, Fried ha llamado “medio artístico” a cosas de lo más variopintas. En “Shape as form” llamó “medio” a algo relacionado de un modo muy particular con el contorno de los bordes del soporte pictórico; en “Morris Louis”, llama así a la técnica de “manchado” del lienzo con pigmento disuelto; en “Jules Olitski”, al color. En *Absorption and theatricality*, la narración, la expresión y la figura humana se puede decir que cumplen el papel de convenciones válidas de la pintura en época de la tradición antiteatral; pero también podría decirse de cada una de ellas que es su “medio”; su pérdida de tal validez y desaparición caracteriza la concepción ya modernista (“formalista”) del medio pictórico en el Impresionismo, que iniciaría el proceso simplificador de la pintura, alterando la esencia de su medio. En “Painting memories”, es la memoria la que para Baudelaire sería “medio” de la pintura, según Fried; y también se sugiere que sería el “medio” de la *recepción* de la práctica artística; es decir, que también la recepción tiene sus “medios”. Y en *Manet’s Modernism*, sobre todo en “Manet’s sources”, Fried afirma que la propia historia de la pintura y sus grandes tradiciones nacionales proporcionan a Manet el “medio” de su proyecto artístico. De esta suerte, queda completamente desdibujado cuál sea la relación entre un arte o práctica artística específica, lo que sea “su”, o “sus” medios, y las convenciones que constituyen el medio. La ambigüedad de la noción difícilmente es superable<sup>49</sup>, y no es esta la única noción de Fried con la cual sucede así.

Aún más problemático en Fried es el problema del origen, la legitimación y el final “absoluto”, o incluso, el cambio “absoluto”: cuándo y cómo algo puede llegar a ser un arte particular, a constituirse por vez primera como medio; cuándo deja de existir como tal o cambia irreconociblemente. Sobre el cambio y la desaparición, explica Fried que, si las convenciones esenciales del medio de un arte han cambiado en proporción o profundidad suficiente, se tratará de un “cambio de esencia”; y si éste es muy extremo, sin dejar nada, ninguna convención o recurso en común con la constitución del medio en tramos históricos

<sup>48</sup> CR: 285.

<sup>49</sup> Cfr. SaF: 77, 86, 78, 88; ML: 108-111; JO: 144; MM: 407; PM: 531-532. El propio Fried señala esta fluctuación conceptual en JO: 147 n 17.



precedentes, el cambio de ese arte en cuestión será tan absoluto que “nada quedará ya sino el nombre”: un acontecimiento raro, pero que Fried no descarta como imposible. Sólo que, estando su vigencia ligada a convicciones de necesidad profunda, un cambio esencial de un medio artístico que fuera radical hasta el punto de reducir la relación entre el pasado y el presente del medio a un mero vínculo nominal, sólo podría corresponder a una alteración radical de carácter general, cuyo alcance rebasaría los límites de lo artístico, en las convicciones que rigen nuestros “modos de vida”; pues, como dice Fried, las convicciones de cierto nivel profundo son tan constitutivas de nuestra identidad que verlas transformadas es dejar de ser quienes éramos<sup>50</sup>.

Por lo que hace a la constitución de un medio “nuevo”, Fried sugiere unas condiciones que algo tiene que cumplir para ser considerado un “medio”, es decir, un arte. No bastan para ello rasgos específicos determinados e invariables; como lo fue para el formalismo la adscripción a una esfera sensorial que pudiera llegar a construirse como específica y al mismo tiempo plenamente desarrollada: no pueden bastar, puesto que en Fried ningún rasgo o convención particular es ni permanente ni exclusivo de un arte, ni el arte es sólo cosa “de los sentidos”. La condición es más bien regirse por unas convenciones reconocibles que lo limiten, poder llegar a ser descubierto retrospectivamente como parte de una tradición establecida de práctica artística con cierta continuidad histórica, cuyos productos tienen capacidad de convicción. Aquello que hace de algo un medio artístico es su constitución de convención establecida, heredada o puesta a prueba en el curso de una tradición, y capaz de producir convicción, y por ello, de ser portador de valor artístico<sup>51</sup>. Pero esto parece proscribir todo origen como comienzo “absoluto”, como maniobra deliberada de auto-instauración, localizada en un punto del tiempo: siempre ya ha de haber una tradición precedente, reconocible como tal, situada en el origen. Para Fried, “arte” es cambio, pero también continuidad: arte es cambio dentro de la continuidad que produce valor, y esto es “tradición”. Hay siempre un aspecto conservador en la posición de Fried, como lo hubo en la de Greenberg. Sin embargo, esto apunta también a una seria limitación teórica de dicha posición de Fried: el origen y constitución de un arte, de un medio artístico nuevo, es un problema teórico que Fried nunca aborda directamente, y que permanece problemático para él<sup>52</sup>. Sólo acepta y habla de medios artísticos ya previamente constituidos, y con una cierta tradición de práctica a sus espaldas que sea equiparable en su raigambre a la de las artes plásticas: es decir, que sólo acepta las Bellas Artes que conocieron los primeros formalistas, más el cine y la fotografía; sólo abre la puerta a cierto tipo de videoarte (pero justo en la medida en que Fried logra ponerlo en relación con problemáticas de las otras artes, pintura y fotografía sobre todo), y con gran ambigüedad, al cine. La instalación o la performance siguen sin ser aceptados por Fried<sup>53</sup>, lo mismo que el arte conceptual; y ya vimos con qué reservas y bajo qué concepto admite Fried la “transmedialidad”, es decir, no bajo la forma directa de un “medio mixto” (aunque no apele a un argumento sobre “esferas sensoriales específicas”). Y habría que ver qué diría Fried del *Ars sonora*, del teatro musical moderno, o incluso de la ópera tradicional.

---

<sup>50</sup> HMW: 71.

<sup>51</sup> SaF: 88; TAMP: 85.

<sup>52</sup> Alguien (el propio Fried, quizás) podría objetar que el caso de la nueva producción de info-fotografía e imagen digital, vídeo incluido, es una clara refutación. Yo contestaría que no es así: Fried sitúa claramente estas novedades como un cambio, por radical que sea, inscrito en el medio de una tradición artística que ya existía, en la fotografía analógica; y como tales alteraciones valora su importancia.

<sup>53</sup> Una excepción tan sorprendente como única es la obra de la artista conceptual alemana Hanne Darboven, donde Fried reconoce el genuino descubrimiento de un “medio” artístico. Cfr. MR: 284-286 n 14, donde Fried la menciona con ocasión de unas precisiones sobre el sentido de los argumentos antiliteralistas de “Art and objecthood” y de su propia posición sobre la temporalidad durativa. Cfr. nuestro apartado 3.6.3.

### 3.1.5. La pintura y su “medio”. La cuestión de los “problemas intrínsecos” de la pintura

Quisiéramos cerrar este capítulo con una breve mención a un problema que, incluso para el propio Fried, ha sido motivo de autocrítica, y que está ligado a la equivocidad de la noción de medio de la que venimos hablando. Aunque la teoría y la noción de “medio artístico” son de alcance general, Fried es, como Greenberg, un autor centrado en el medio pictórico, y a éste consagra, si no todos, sí al menos la mayor parte de sus esfuerzos e interés. El formalismo y Greenberg aseguraban con su presunto “esencialismo” la autonomía de las artes, y el carácter fixistamente circunscrito de los problemas que se traían entre manos las prácticas artísticas, problemas que en el caso de la pintura, sólo serían “puramente pictóricos”; conduciendo a una formulación típicamente formalista de la autorreferencialidad del arte moderno como reflexividad (el arte sólo versa “de sí mismo”; es decir, cada arte sólo se ocupa de sus propios problemas específicos). En cambio, cuál sea la naturaleza de esos problemas, no parece dejarlo tan asegurado la concepción convencionalista de las artes que mantiene Fried. Sin embargo, Fried se comprometió en su momento más formalista como crítico con un concepto análogo de “autorreferencialidad”, o “reflexividad”<sup>54</sup> al formular la idea de unos “problemas intrínsecos a la pintura” como foco de atención exclusiva de este arte en su época moderna<sup>55</sup>; los cuales problemas remitirían a la noción de un “medio” pictórico<sup>56</sup>.

Fried, intentando ser coherente con su teoría antiesencialista del medio artístico, ha repudiado luego expresamente esa noción de “problemas intrínsecos”<sup>57</sup>. Y sin embargo, aunque sostenga lo contrario, en su historiografía no deja de afirmar su voluntad de ocuparse sólo de problemas “propriadamente” o “específicamente pictóricos” (noción que desplaza a la de “problemas intrínsecos”), contra la sospecha “formalista” de que las cuestiones de las que él se ocupa no conciernen a la pintura más que por accidente; pero también contra las pretensiones de la sociología del arte de que no cabe otro estudio de las mismas que disolviéndolas en la perspectiva total del contexto social. Estos problemas “específicos” ya no van a concebirse como “problemas formales”, pero no por ello son menos propios de la pintura. Fried afirmará, así, que el sentimentalismo en las obras de Greuze, pintor antiteatral fundacional, está al servicio de “fines pictóricos”; o que Courbet somete la problemática de la separación física entre artista y obra a las “operaciones pictóricas” y que canaliza la reflexión fenomenológica sobre el cuerpo a un contexto de específicas “exigencias pictóricas”<sup>58</sup>. Incluso propone una especie de definición de la especificidad de la pintura como medio, que reaparece periódicamente en sus obras, en términos de la equívoca noción de *presentness*. Ciertamente, hay aquí una ambigüedad; ¿nos hallamos ante una contradicción?

Nosotros diremos que no; no se trata de una contradicción. Es perfectamente legítimo sostener una teoría del medio, y del pictórico en particular, que es historicista y

<sup>54</sup> Cfr. un ejemplo temprano de este compromiso en TGSG: 23.

<sup>55</sup> TAP: 217, 261-262 n 4, 262 n 8.

<sup>56</sup> Y ésta, a su vez, a nociones como “problema”, “solución”, “avance”, “lógica”, que más que a la teoría del medio propiadamente, remiten a una teoría de la modernidad artística entendida en términos de la teoría kuhniana del cambio teórico en ciencia, una de cuyas claves son “creencias” y “convicción”. Cfr. nuestro cap. siguiente y los apartados 3.10.1. (sobre el modernismo como posición crítica “paradigmática”) y 3.11.4. (sobre la historiografía de Fried y la influencia de Kuhn).

<sup>57</sup> AIMAC: 17-18, HMW: 71, MM: 466-467 n 62.

<sup>58</sup> CR: 80, 78.

convencionalista, y al propio tiempo pretender que la historiografía o la crítica se ocupen en todo momento de “problemas propiamente pictóricos”. Lo que sucede es que estos “problemas específicos” deben ser reconcebidos en función de la posición historicista, y su concepción ha de quedar hermenéuticamente abierta a la especificidad de cada situación histórica. Lo que es la pintura, la esencia del medio, o los medios, recursos y problemas pictóricos, cambia históricamente; y el arte pictórico intercambia recursos y comparte problemas con otras artes en el curso de su historia (por ejemplo, con el teatro en el siglo XVIII y con la fotografía en el XX, según Fried). Pero no por ello deja de tratarse en todo momento de “asuntos propiamente pictóricos”; porque aunque en distintos momentos de su historia pudiera ser distintas cosas, no en cada momento de la misma la pintura ha sido cualquier cosa; ni en ningún momento se disuelve, como si fuera una actividad cualquiera, indefinida y sin fronteras, en la multiplicidad de otras prácticas diversas, artísticas y no artísticas, de su contexto histórico y sociocultural. No obstante, en cada momento histórico, varía lo que se ha de considerar un problema propio de la pintura y qué no.

Fried señala una convención particularmente importante para el medio pictórico, que ha determinado su esencia histórica, su práctica y productos, tal como se vienen conociendo en la cultura occidental; y que durante un cierto trecho de su existencia, ha determinado también los problemas centrales de ella, porque se ha hecho ella misma problemática y objeto de reconocimiento. Se trata de la que Fried denomina por el oxímoron “la convención primordial de que las pinturas están hechas para ser contempladas”: esta es una convención que se vuelve crucial para la historia de la pintura en la época de la tradición antiteatral, y Fried parece otorgarle un estatuto especial, “primordial”, en su teoría convencionalista del medio. No es la única que tiene ese estatuto: en alguna ocasión, denomina también “convención primordial” a la propiedad característica de la pintura de caballete, tal como la conocemos, de que “toda la superficie de un cuadro está de cara al espectador y así es accesible para captarla de un vistazo, en un único *coup d’oeil* instantáneo”<sup>59</sup>: lo que en uno de los sentidos de este equívoco término, Fried denomina también *presentness*, y a veces también, sobre todo cuando es objeto de afirmación y explotada por Manet con vistas a ciertos efectos, “confrontación” o “frontalidad” (*facingness*). Aunque no como objeto directo de problematización, se puede decir que la primera de ambas “convenciones primordiales” (la que sus comentaristas suelen conocer como la “convención primordial”, a secas) ha gobernado el arte pictórico también hasta hoy, pues en principio, hasta hoy las pinturas, al menos la mayoría de ellas, han sido hechas siempre para ser vistas<sup>60</sup>. Pero, aunque una pérdida de vigor total de esta convención, que por ello es “primordial”, supondría un cambio tan grande que los objetos llamados pinturas dejarían de tener nada que ver con lo que hasta hoy entendíamos por tales, la noción de esa “convención primordial” no deja de ser histórica: podría suceder que dejase de entrar en vigor. Y dicha peculiar convención sólo ha sido artísticamente productiva como fuente de problemas “específicamente pictóricos” en un contexto histórico muy determinado: el de la tradición antiteatral de práctica y crítica artística<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> PM: 531.

<sup>60</sup> Hay excepciones dentro de la práctica pictórica, que Fried menciona: ciertas obras “pictóricas” del grupo de artistas británicos “Art & Language”, que *no* están “hechas para ser vistas” (MM: 612 n 3); quizás se podrían encontrar otras. También hay que decir que esto ni es ni tiene por que ser así en el caso de otros medios; se podría pensar en obras de arte conceptual, instalaciones, arte “político”, que no están “hechas para ser contempladas” en el sentido en que lo está un cuadro.

<sup>61</sup> Así responde Fried a las críticas de falta de historicidad de la noción del “estar hecho para ser visto” como “convención primordial” por parte de Rosalind E Krauss (TAMP: 81). Fried indica que dicha “convención”, por primera vez desde el cierre de la tradición antiteatral, recobraría relevancia como problema hoy, a raíz de la polémica antiteatral del propio Fried en “Art and objecthood”, sobre todo en fotografía contemporánea reciente.



## 3.2. La teoría alternativa de la modernidad artística de Fried

La teoría de la modernidad artística, o del “modernismo”, es la respuesta a la pregunta: ¿En qué consiste el arte moderno?, o bien: ¿En qué consiste ser moderno en arte?, y designa tres cosas distintas. Primero, una teoría sobre en qué consiste la práctica y los productos artísticos de una época determinada, la moderna, que constituye más un modo de obrar del artista y una actitud de éste hacia la tradición de su propia práctica artística que ningún estilo en concreto o serie de ellos; segundo, el proceso histórico de evolución artística que pone en marcha, y en el que esta práctica se desarrolla; y tercero, una posición teórica y crítica que, de algún modo, “milita” en favor de esa práctica si está correctamente asumida y entendida, comprometiéndose con los mismos valores que ella, y que pretende proponer un modelo descriptivo de su proceso histórico de desarrollo. En este capítulo hablaremos, por lo que hace a la posición de Fried, sólo de las dos primeras; nuestras observaciones sobre la metodología crítica que implica la tercera, quedan reservadas para más adelante<sup>1</sup>.

Una pieza clave en la posición de Greenberg era, como explicamos en su momento, una teoría de la modernidad artística, fundamentalmente determinada por su propia teoría de los medios artísticos, de carácter, según Fried, “esencialista”. Esta teoría de la modernidad tenía dos rasgos cruciales: reductivismo y finalismo. Ambos se derivaban del esencialismo de la teoría del medio artístico, debido al cual se concebía la tarea del arte moderno como un proceso sustractivo irreversible de reducción del medio o la práctica artísticos en su estado histórico dado a su núcleo esencial de normas irreductible y exclusivo; una tarea cuya finalidad era dejar al descubierto ese núcleo de normas. Debido a ello, la lógica operativa del modernismo en Greenberg es negativa y de descarte: durante la historia del período modernista, el arte sufre una evolución en cuyo curso muchas normas del medio artístico se descartan, y sólo quedan algunas. Éstas son cada vez menos, pues el proceso es sustractivo, y no se añade nada en él que no estuviera ya al comienzo: sólo se sustrae. Greenberg da por terminado el proceso para el medio pictórico, en un momento en que ya sólo parece que quedan dos: plano del soporte y límites del mismo. El proceso modernista, pues, parece en cierto modo ajeno a la esencia misma del medio, pues sólo la purifica, no la constituye; y el resultado de su acción se presenta como un empobrecimiento. Se puede quizá aceptar que algo de ese esencialismo está ya en la tradición formalista precedente. Pero lo que no es tan indiscutiblemente formalista el carácter tan extremadamente inerte como presenta Greenberg el papel del medio artístico en su teoría de la modernidad.

Desde muy temprano en la década de los 60<sup>2</sup> manifiesta Fried su interés por el concepto de “modernismo”, así como una clara preocupación por formular una teoría de la Modernidad artística:

Desde mi época de estudiante de licenciatura, la idea de modernismo y de pintura y escultura modernista – y poesía y música – fue importante para mí. (Pero no, es preciso señalarlo, la idea de una vanguardia. Creía desde el principio que lo que en la contribución a un simposio de 1966 llamé la “vanguardia tradicional” estaba pasado y acabado, y tenía poca simpatía por lo que había ocupado su lugar.) [AIMAC: 33-34]<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Cfr. nuestro apartado 3.11.1, sobre el “modernismo” como posición, concepción y método de la crítica de arte.

<sup>2</sup> A partir, al menos, de “Three American painters” (publicado en primavera de 1965), un texto en virtud del cual se ha señalado a Fried como autor militante en el Formalismo.

<sup>3</sup> Fried se refiere aquí al texto de su intervención en el simposio *Art criticism in the sixties*, Rose Art Museum, Brandeis University, 7 de Mayo, 1966, New York: October House, 1967, s. p.

Para reconstruir su teoría de la modernidad artística nos apoyaremos tanto en material de textos de Fried de los años 60, sobre todo “Shape as form” (1966), que el propio Fried considera su primer texto en que aparecen formuladas ideas propiamente suyas, aunque es necesario atender también al precedente “Three American painters”, porque allí se encuentra la formulación más desarrollada (aunque Fried ha recusado aspectos particulares de este último, el más ostensiblemente formalista de sus textos). Material que complementaremos con observaciones que ofrece sobre todo en “How Modernism works”, y “Courbet’s Realism”, ya que, aunque tienen sus incongruencias, en lo que no son contradictorios es en el sentido de que la posición teórica de Fried no ha hecho sino confirmarse con el paso del tiempo como la de un “modernista” militante.

Hemos explicado en el capítulo precedente cómo en sus textos críticos de a partir de 1965, Fried comienza a expresar su insatisfacción con la teoría de los medios artísticos de Greenberg, a la que él opone una formulación propia. Pues bien: Fried critica también la concepción greenberguiana de la evolución del arte moderno, e igualmente afirma poder ofrecer un modelo alternativo más adecuado. Esa insatisfacción se expresa abiertamente en “Shape as form”:

Entiendo que una concepción reduccionista de la pintura modernista sostiene lo siguiente: que la pintura a partir aproximadamente de Manet se ve como una especie de tarea cognitiva en la que se revela que una cierta cualidad (e. d., literalidad), conjunto de normas (e. d., planitud y delimitación de la planitud), o núcleo de problemas (e. d., cómo reconocer el carácter literal del soporte) constituyen la *esencia* de la pintura – y por implicación, que la han constituido en todo momento. Esto me parece gravemente equivocado, no porque la pintura modernista no sea una actividad cognoscitiva, sino porque reconstruye de manera radicalmente equivocada el tipo de tarea cognitiva que la pintura modernista es. [SaF: 99 n 11].

La concepción del arte del propio Greenberg, como han observado repetidamente comentaristas e intérpretes, era profundamente historicista, en cierto sentido del término. Sin embargo, en su historicismo, Fried va mucho más allá que Greenberg. En nuestra exposición de la teoría de los medios artísticos sostenida por Fried, también en debate con Greenberg, señalamos ya el carácter antiesencialista (convencionalista) de la noción de “medio” de Fried; y es en virtud de ello, dijimos, como Fried instala la historicidad radicalmente en su planteamiento, en un nivel fundamental de la constitución de las prácticas artísticas, que en Greenberg todavía se concebía con los rasgos de lo existente y dado (aunque no accesible) ya de antemano desde el comienzo, de lo que es históricamente inmutable y que sólo aguarda a ser desvelado. En cambio, Fried se va a apoyar en ideas y conceptos de Stanley Cavell para formular su propuesta crítica, como ya sucedía en su teoría de los medios artísticos, alterando la teoría de la modernidad de que recibe de Greenberg lo bastante para subvertir el planteamiento formalista que había en ella, como así declara Fried haberlo pretendido<sup>4</sup>. Fried va a entender el arte moderno de modo también historicista, pero relativista (con el compromiso con la tradición como límite), como un proceso auto-crítico, pero no reduccionista; dialéctico, pero sin teleología, y cognoscitivo, pero donde su objeto es idéntico a su sujeto, y el “conocimiento” no es de tipo óntico, sino que versa de la convicción y el valor, y con una lógica de puesta a prueba, confrontación de problemas y propuesta de soluciones regida por una dinámica “autorreflexiva” de “reconocimiento” que sustituye a toda concepción simplista del arte moderno como autorreferencialidad.

---

<sup>4</sup> Cfr. CR: 285, 364 n 121; AIMAC: 37-38, 65 n 47.

Examinaremos primero (3.2.1.) cómo Fried asume una noción similar a la cavelliana de “situación modernista” como estado de crisis cultural de la tradición y la situación artística en el mundo, presentando el origen del modernismo, bajo cierta influencia de marxismo y Teoría Crítica, como una situación de pérdida de capacidad representacional del que surgen arte moderno y abstracción, lo que invierte el planteamiento optimista de atrincheramiento y reafirmación de Greenberg. Pero veremos que, contra las influencias citadas, ello no implica una concepción del arte moderno como negatividad, sino que para Fried es el inicio de una lucha heroica y afirmativa del modernismo por recrear el valor artístico bajo las condiciones más adversas, al tiempo que descarta toda posibilidad de convicción de la conformidad con lo dado o de la explotación del logro ya alcanzado, tal como esa capacidad de convicción se dio en la antigua relación “tradicional” con el pasado.

A continuación examinaremos el importante concepto de la “norma maestra” (3.2.2.), que define al arte y el artista modernista por su conciencia histórica y por su compromiso fundamental, bajo estas condiciones adversas, con la herencia de lo mejor de la tradición del pasado, con el esfuerzo por estar a la altura de los mayores logros de ésta, y con la producción de valor artístico que determina su intención en el acto creativo; el artista modernista se compromete a partir de las prácticas artísticas específicas heredadas de la tradición, criticándolas y renovándolas para que sigan produciendo calidad. La relación del artista moderno con la tradición es recíproca, de codeterminación, ya que se ve emplazado a interpretarla, e interpretar su propia situación actual, para afrontar su acto creador desde su visión personal, y cada logro que le aporta, modifica a su vez el canon y las ideas generalmente aceptadas sobre qué sea lo más importante de la tradición, ya que en el patrimonio de ésta aparecen como importantes obras y problemas antes ignorados en relación con lo que plantean las mejores obra modernistas recientes. La relación del artista con el proceso del modernismo, contra Greenberg, sería para Fried de máxima lucidez y conciencia de su papel en aquél. Indicaremos una ambigüedad de Fried, ya que por un lado sostiene que la relación del modernismo con la tradición bajo la situación crítica modernista es problemática; pero por otro lado su interpretación de la figura fundacional de Manet sugiere que éste logró liberar al arte moderno de la problematicidad que adquirió dicha relación en el mediato período precedente. Veremos como su posición le permite refutar acusaciones de nihilismo contra el arte moderno, pero le opone también a los teóricos “neo-vanguardistas” y “postmodernos” como Hal Foster, que sostienen que la función del arte ha de ser una crítica inmanente de la arbitrariedad de las instituciones artísticas, crítica dirigida a la destrucción de la convicción, y no a la afirmación de unos supuestos “valores artísticos” intrínsecos. Contra Foster, para Fried sólo los logros vinculados al compromiso modernista con el valor artístico de calidad son relevantes.

Seguidamente, veremos cómo Fried concibe la práctica artística modernista como una actividad cognoscitiva (3.2.3.), pero reemplaza el dato “natural” de la esencia del medio como objeto de ese conocimiento, y en su lugar pone aquello que es capaz de suscitar convicción en una experiencia de valor artístico; y por tanto, pone la convicción misma como objeto de investigación. Fried considera que arte mismo es en la modernidad el objeto de convicción por excelencia, y veremos que, como la inestabilidad de la época moderna da a la necesidad de convicción un carácter imperioso sin precedentes, la modalidad de credibilidad del arte en la época moderna se contrapone a la “fe” de las prácticas artísticas y sociales tradicionales, premodernas; y en contraposición con esta investigación y búsqueda de la convicción, el arte limitado al mero placer sensorial como el Pop, o el ilusionismo infalible del cine, sólo ofrece logros “menores”. Señalaremos aquí una nueva ambigüedad, pues por un lado Fried caracteriza la época tradicional, por contraste, como la de máxima garantía de los mecanismos de

convicción, pero por otro, sugiere que a tal situación de seguridad no cabe hablar de convicción, sino sólo de “fe”. El propio Fried señaló que hay analogías notables con la concepción de la actividad científica en Thomas S. Kuhn; y veremos que en efecto, Fried da un papel en el arte a los factores pragmáticos y retóricos de convicción y creencia tan importante como Kuhn les concedía en la práctica científica. Además, Fried, como Cavell, no concibe la actividad artística como “conocimiento” en sentido lógico estricto, de una realidad óptica, dada la naturaleza peculiar de su capacidad de convicción; y al hacer de ésta el objeto de investigación del arte moderno, hace idéntico el sujeto del proceso modernista con su objeto, ya que al investigar los portadores artísticos de valor como fuentes de convicción, el artista no investiga otra cosa que a sí mismo como sujeto de la experiencia de convicción.

“Capacidad de convicción” era la determinación de las convenciones constitutivas del medio y las prácticas artísticas, y veremos (3.2.4.) que Fried describe la lógica operativa del arte modernista en términos de dos nociones: “puesta a prueba de convenciones” y “solución de problemas”, señalando las ambigüedades de ambas nociones: veremos que el artista modernista identifica interpretativamente los problemas que le plantea el arte del pasado reciente y, como el investigador en la actividad científica, se arriesga a proponer soluciones; siendo variable según el caso qué sean “problema” y “solución”. La diferencia con la ciencia es que en el arte modernista nunca se establece paradigma ni práctica “normal”, porque la solución “perfecta” a un problema constituye de por sí un problema, y la producción de valor artístico está ligada al cambio. La analogía con Kuhn y la actividad científica, sorprendentemente, lleva a una concepción “moral” de la práctica artística, donde enfrentarse a los problemas es un deber ético “profesional” que se impone al artista modernista, al tiempo que se subraya el papel de la decisión individual en arte frente a la tendencia impersonal y “estructuralista” del formalismo greenberguiano. Veremos que en la puesta a prueba, lo que se pone en juego es la capacidad de convicción de ciertas convenciones como criterios para producir arte de calidad; pero el procedimiento, como aquello que se pone a prueba, puede ser muy amplio, y, contra Greenberg, un resultado negativo no descarta la norma en cuestión irreversiblemente. Veremos que ambas formulaciones se vinculan mediante la noción de “convicción”; pues una convención exige puesta a prueba cuando su capacidad de producir convicción se convierte en un problema, que exige solución. Pero también aquí hay ambigüedad sobre si esta formulación de la dinámica artística se puede aplicar fuera del ámbito del arte moderno, pues en casos determinados Fried ha sugerido que sí.

El quinto apartado (3.2.5.) lo dedicamos a una noción cavelliana cuya incorporación es crucial a la teoría del arte moderno de Fried: la de “reconocimiento”. Con ella, Fried reemplaza las nociones greenberguianas de “tensión” entre lo literal y lo ficcional o ilusionista en el arte, y sobre todo, de la “explicitación” de las normas, rasgos y recursos del medio en y por la propia obra de arte como lo característico del arte moderno frente al tradicional. Recordando su origen en los problemas antropológicos y epistémicos de Cavell, veremos como “reconocimiento” es una noción crítica, discrecional, que implica un acto interpretativo del agente, el artista, en que éste reconoce algo que se le revela como algo y le reclama atención, y ello le compromete a responder con una acción que expresa este reconocimiento, que no es conocimiento en sentido lógico, y así también le compromete a arriesgarse y le hace revelar su propósito. El artista responde a una problemática artística que interpreta que el pasado reciente le plantea, y responde con su propia propuesta de solución, en la que expresa su comprensión y también manifiesta su intención artística, pero que le pone en la posibilidad de que fracase o se malentienda. También puede ser legítimo un acto de “evitación” de esa llamada. En Fried, igual que en Cavell, es cuestión de caso particular qué pueda ser en cada momento una propiedad del medio artístico susceptible de aspirar a reconocimiento; también lo es qué sea un acto de reconocimiento o de evitación, y su legitimidad y éxito: se han de juzgar interpretando la expresión de las intenciones



del artista en rasgos manifiestos de la obra y según su compromiso con la calidad, y el juicio afectará a la honestidad del artista y a la legitimidad de su obra. Veremos que en cierta medida podían darse casos de reconocimiento en la práctica artística premoderna: la condición es un grado de conciencia por parte del artista; pero antes de época moderna no era central a la actividad artística. Examinaremos los vínculos de la noción con las más comunes de “reflexividad”, “autorreferencia” e incluso “abstracción” como estigmas del arte moderno; veremos que los hay, pero con matices, ya que introducen un componente de referencia intencional del artista y de mediación interpretativa del espectador: contra Greenberg, pues, la “autorreferencialidad” no es algo que esté dado en y por la obra misma, ni consiste meramente en que ésta haga explícitos sus propios recursos. Finalmente, veremos como a las objeciones de inexpressividad y aislamiento del mundo que pueden hacerse contra el moderno arte “autorreflexivo”, Fried responde reafirmando sus capacidades representacionales y expresivas, que no son ya las de la figuración tradicional.

En Fried, el arte moderno se caracteriza como una “dialéctica”, como en Greenberg; y en este último autor, además, como una “autocrítica” de las artes, en sentido kantiano (3.2.6.). Pero son dialécticas distintas: la de Fried no es teleológica, pues implica una disconformidad radical con todo logro ya alcanzado que convierte dicho logro en un problema; y así, Fried propone que es una “autocrítica radical” y una “revolución permanente”. Puesto que no parte de un esencialismo de los medios artísticos, y su objeto es sólo la propia convicción, cuyo objeto y contenidos concretos son variables históricamente, no tiene un *telos* o fin de carácter definitivo y estable, sólo una dirección orientativa. Y siendo así, el arte moderno en Fried es un proceso único sin necesidad de establecer una división de etapas, como hizo Greenberg por haberse visto llevado a considerar ya alcanzado el *telos* al desvelar la esencia de la pintura. Sólo hay una única dirección en que se encamina el modernismo, y una sola cosa que éste revele: la esencia del arte es calidad y convicción; siempre la misma, pero siempre bajo distintas formas históricas.

### **3.2.1. “Situación modernista”: pérdida y voluntad afirmativa**

Como punto de partida de su teoría de la modernidad artística, Fried adopta de modo más o menos tácito la noción, procedente de Stanley Cavell, de una situación modernista como situación de crisis cultural y vital del mundo de la civilización urbana moderna, que es al mismo tiempo una crisis de la situación del arte, de su significado y valor, en ese mundo moderno. La idea de una “crisis” cultural en el origen de la modernidad estaba ya en Greenberg, sobre todo en “Avant Garde and Kitsch”, y siguiendo la sugerencia de este texto<sup>5</sup>, el origen de la modernidad artística se asocia, tanto en Fried como en Cavell, igualmente a una crisis. Pero esta crisis cultural cobra un muy otro sentido y valor a los ojos de estos dos autores. Fried asume la caracterización cavelliana de la noción de la “situación modernista” como situación de crisis y pérdida, y en “Three American painters” la entiende como una crisis del significado y del valor tradicionales del arte, de su capacidad expresiva y comunicativa<sup>6</sup> y de su situación en el mundo: “la alienación del artista respecto de las preocupaciones generales de la cultura en la que está integrado, y la separación del arte mismo de las preocupaciones, fines e ideales de esa cultura”<sup>7</sup>. La frase casi podría ser de Greenberg; pero como ya hemos observado, en el “segundo Greenberg”, lejos ya de la crítica cultural marxista de “Avant Garde and Kitsch”, la separación del ámbito autónomo del arte es para mayor beneficio, plenitud y autoafirmación del arte mismo, lo cual en Fried

<sup>5</sup> Que, a pesar del limitado conocimiento que el joven Michael Fried pudo tener de textos greenberguianos anteriores a 1957 o 1958, estaba contenido en la antología *Art and Culture*, libro que sí leyó Fried.

<sup>6</sup> Cfr. TAP: 235, 236.

<sup>7</sup> TAP: 217.

no está tan claro, ya que en este autor más bien la crisis se salda para el arte con pérdidas, la más ostensible de las cuales es, según Fried, la de la capacidad de representación de la realidad.

Por influencia de la reflexión de Cavell sobre el problema del escepticismo, y del vínculo que se establece, al hilo de esa reflexión, entre modernidad (incluida la modernidad artística) y pérdida escéptica del mundo por parte del sujeto, la noción de la modernidad como crisis toma en Fried un vuelo ontológico que ha de entenderse en referencia a las constantes menciones de Fried a la “pérdida del mundo” y a la problemática de lo “ordinario” (o cotidiano), temas que, como hemos explicado en los correspondientes capítulos, constituyen dos ejes clave de la filosofía de Cavell<sup>8</sup>. Una idea que Fried plantea también ya en “Three American painters”, pero que seguirá sosteniendo años después, ligeramente modificada, al decir que a la crisis artística de la modernidad le precede una crisis ontológica y vital del mundo de la cotidianidad, que desencadena una serie de “pérdidas”, y que tales pérdidas son la “base ontológica del arte moderno”<sup>9</sup>. La mirada de Fried, aunque sus intenciones manifiestas pretendan ser optimistas y afirmativas, tiene un fondo dramático y apocalíptico, allí donde la de un Modernismo de cuño greenberguiano sería optimista (al menos el del “segundo Greenberg”, el autor formalista, a diferencia del Greenberg temprano y marxista)<sup>10</sup>.

Y esta divergencia de parecer con respecto a Greenberg aparece ya desde “Three American painters”, el texto más ostensiblemente “formalista” de Fried. Para éste no cabe el optimismo que manifiesta Greenberg en “The case for abstract art”, al concebir los efectos socialmente sanadores de una mirada artística a la realidad puramente fenoménica y desligada de todos los intereses prácticos de la cotidianidad; optimismo en el cual hay evidentes señales del hedonismo y sensualismo de fondo de la actitud de Greenberg hacia el arte. Es justo esa actitud hedonista y esa desconexión de la “vida”, entendida como cotidianidad, la que, para Fried, no cabe aceptar sin más, sino que se hacen objeto de sospecha:

Para el modernismo, al igual que para el Neo-Clasicismo, la pintura no es meramente una gratificación para la mirada. Es una tarea dialéctica, cognitiva y convencional (en el sentido profundo de la palabra)... [JONP: 40]<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Cfr. nuestros capítulos 2.1. y 2.2.

<sup>9</sup> AT: 61, 200 n 120. En el próximo capítulo, examinaremos brevemente este asunto desde la perspectiva de la época de la tradición antiteatral, cuyo origen Fried sitúa en el momento en que se produce esta primera crisis “ontológica”, en el arte de la época de J. B. Greuze, visto como manifestación de una “pérdida de la absorción en lo cotidiano” y del comienzo de un “mundo diferente”, en que la vivencia cotidiana de la mundanidad queda emotivamente “descolorida” (Fried remite al análisis de la mundanidad de Heidegger en *Sein und Zeit*). Para el programa “onto-político” que propone Fried como salida de esa crisis, cfr. nuestro apartado 3.12.3.

<sup>10</sup> Es muy significativa la siempre sorprendente lectura que un Fried ya maduro propone en “Antiquity now” de Winckelmann. Según esa lectura, en Winckelmann la situación de los “modernos” frente a la Antigüedad clásica viene a ser como la de los “modernistas” en Fried frente a los premodernos (AN: 87-88): los primeros habitan un mundo de plenitud ontológica, favorable para el arte; los segundos un mundo de carencia, adverso a éste. Además del papel “mediador” del “segundo clasicismo” del Alto Renacimiento (AN: 90): los artistas de éste serían los héroes, aún más inimitables que los antiguos, si cabe, que bajo las condiciones desfavorables de carencia del mundo moderno restablecen la tradición perdida del arte como un nuevo comienzo desde cero; en Fried, ese papel mediador y modélico sería, alternativamente, el de los fundadores de la “tradición antiteatral” pre-modernista, o bien el de los primeros artistas propiamente modernistas de fines del siglo XIX y comienzos del XX: como en Winckelmann, la modernidad en Fried esta “internamente escindida”, y dentro de ella hay una época “heroica”, ya inalcanzable para el más estricto presente.

<sup>11</sup> Nótese la referencia al Neo-Clasicismo por parte de Fried, quien el año de publicación de este texto (1965) impartía seminarios sobre la pintura francesa anterior a Manet, los cuales, según el propio Fried, ya anticipaban

Y ningún “conocimiento artístico” entendido, por ejemplo, como un proceso de progresiva aclaración de las esferas puramente fenoménicas de lo sensible por la actividad artística, da para Fried la medida de la tarea del arte moderno, ni puede darlo, puesto que su teoría del medio artístico ha repudiado semejante concepción del procedimiento de especificación de las artes. Cavell reinterpretó la descripción greenberguiana de la respuesta del arte a esa crisis en términos menos hedonistas y sensistas, y más existencialistas o vitalistas, reconduciendo el “atrincheramiento” y “aseguramiento” de la teoría del arte de Greenberg a su motivación vital en una “necesidad”. La reformulación de Fried va a ser aun más radical.

Más bien, lo que acontece en esta crisis es, para Fried, una pérdida irremediable: lejos de propiciar un reencuentro del arte consigo mismo que dé lugar al greenberguiano atrincheramiento (*entrenchment*) del arte en un terreno propio, exclusivo y seguro, la crisis del arte moderno se debe a dos fenómenos generales del mundo moderno, en cuya descripción de “Three American painters” Fried sigue quizás a Georgy Lukács, una de sus lecturas predilectas en aquel entonces<sup>12</sup>; fenómenos de los cuales uno lleva a la pérdida de relevancia de la representación y el otro a la necesidad de innovación artística constante. El primero sería la alienación del sujeto individual, a causa de su autoconciencia reflexiva incrementada, respecto de su mundo; y el segundo, la crisis de todo tipo de hábitos y formas tradicionales de vida y acción. Esto se traduciría en dos consecuencias para el arte. Primero, la “alienación” respecto del mundo por parte del artista, como sujeto individual moderno que es, y en consecuencia, también su alienación respecto de su práctica del arte; esto está en relación con la pérdida de relevancia de la representacionalidad en el sentido de la figuración “realista” tradicional en el arte moderno<sup>13</sup>. Segundo, la experiencia que vive el artista moderno de la incapacidad de cualquier forma o solución artística previamente usada o recibida para producir convicción como portador de valor artístico y/o para comunicar emoción de modo no banal mediante los recursos artísticos, su experiencia del agotamiento de éstos y de la necesidad constante de buscar nuevos recursos de expresión; esto está en relación con la necesidad de autocrítica e innovación constante<sup>14</sup>, que conduce a Fried a su formulación kantiano-hegeliana de la dinámica modernista como “revolución permanente” y “autocrítica radical”.

La primera de las dos consecuencias mencionadas basta para contraponer las perspectivas de Fried y de Greenberg. Lo que supone para el arte la modernidad, según Fried, es una pérdida de suelo firme y de recursos para el arte, no una ganancia y una reafirmación: en virtud de la alienación del artista respecto de su mundo, el arte pierde su capacidad representacional, fuera de cuyo alcance el mundo parece ahora escapar; supone,

---

ideas sobre el arte francés en época neoclásica que expondría *Absorption and theatricality* años después (cfr. AIMAC: 10, donde Fried dice que Stanley Cavell era un asistente habitual a las sesiones de su seminario). Cfr. también SaF: 99 n 9, sobre la imposibilidad de disfrutar sin juzgar, y la misma subordinación y marginación del papel de lo sensorial en el arte en Cavell, MWM 228 n 6.

<sup>12</sup> En “Three American painters”, Fried se refiere al primer Lukács más hegeliano, el de *Historia y conciencia de Clase* (1923), que, junto a Cavell, debe sin duda haberle influido en estas consideraciones sobre el incremento de autoconciencia subjetiva; aunque la referencia de Fried, como veremos, es en relación con la noción de una “dialéctica” de la modernidad artística, entendida como “autocrítica radical” y “revolución permanente”.

<sup>13</sup> TAP: 214, 217, 260-2 n 4. Ésta última es una temprana nota sobre Manet, de gran importancia, aunque Fried indica en una nota retrospectiva añadida que no representa su punto de vista actual sobre el artista francés. Cfr. su autoenmienda en la “Introducción” a *Manet’s Modernism* (MM: 465-467 n 65), donde, no sin manifestar reservas a la tosquedad de su propia formulación juvenil, Fried señala que nociones actuales de la teoría social del arte moderno, como las que propone Timothy J. Clark, podrían mostrar que sus conjeturas juveniles no iban tan desencaminadas.

<sup>14</sup> TAP: 235, 236.

pues, la experiencia de la incapacidad y la limitación que da lugar a la pérdida de toda certeza del arte sobre su propia identidad, sobre el sentido de su tarea, sobre su poder para representar convincentemente el mundo, la realidad vivida, y sobre su capacidad de convicción como actividad de producción de tales representaciones “realistas”. Fried ofreció así una explicación de la pérdida de relevancia de la representación realista en el arte moderno, apelando a Cavell y (quizás) a Lukács: la causa de la pérdida de capacidad representacional de la realidad está en la creciente autoconciencia subjetiva del pintor como sujeto moderno, y el consiguiente enrarecimiento de su relación con su propio mundo; pues para Fried, al contrario que para Greenberg, el arte abstracto no va a ser para las artes plásticas en el mundo contemporáneo una mera posibilidad entre otras, aunque particularmente ejemplar: para Fried va a ser, simplemente, la única opción convincente para producir un arte verdaderamente logrado, pues todos los artistas plásticos que defendió como crítico, y sigue hoy defendiendo, son artistas de base abstracta<sup>15</sup>. La “retirada gradual de la pintura de su tarea de representar la realidad” no es una decisión soberana, por parte de la pintura, de librarse de una carga espuria para hallar su pureza, sino que es consecuencia de la retirada de la realidad del poder de la pintura para representarla, al menos con los recursos artísticos de la figuración: es el mundo moderno el que no se deja representar artísticamente, y no el arte moderno el que no quiere representarlo. Esta descripción del movimiento hacia la abstracción como un fracaso en lugar de una liberación, no es una idea greeberguiana. Y a lo que da lugar la consiguiente experiencia de incertidumbre es a una lucha sin cuartel del arte moderno, a lo largo de todo su desarrollo, para restablecer, siempre de modo sólo provisional, la convicción perdida del artista en su tarea. Esa lucha, según explicará luego Fried en su historiografía, en el momento del origen del arte moderno, del Impresionismo y de Manet, de arranque de la modernidad artística, comienza por presentarse para el arte bajo la forma de un acto de “simplificación”, con la entonces inevitable renuncia a todos los recursos tradicionales de la representación figurativa “realista”, debido al fracaso del proyecto de una cultura pictórica precedente, cuya historia es la de lo que Fried llamaría la “tradición antiteatral”.

Este hecho da la posibilidad de malentender todo el desarrollo de la modernidad artística como un proceso reduccionista, únicamente consistente en actos de simplificación y descarte: una actividad reductiva donde simplificación, negación y reducción serían los únicos procedimientos, el resultado sería cada vez más pobre y su valor más dudoso, y la propia negación se convierte en la única finalidad en sí misma; una comprensión “negativa” de la modernidad que habría hallado su último teórico en Greenberg, con su formulación teórica de la modernidad artística como proceso de “purificación” y reducción del arte a una esencia inerte y literal. Concepción que Fried rechaza: tiene sus orígenes en el olvido de la riqueza que el arte, en su propio pasado premodernista, pudo poseer, en el fracaso de la gran tarea que con todos esos medios se propuso solucionar; un origen cuya historia es, también, la del final de la “tradición antiteatral”, y en el olvido también de que el verdadero propósito del arte moderno es crear convicción y valor. Es necesario también observar que, si bien Fried no sólo

---

<sup>15</sup> Cfr. AIMAC: 19, donde afirma que este grupo de artistas no es una “corriente”, sino “la manifestación válida del arte de la pintura” en su época; TAMP: 86-87, donde afirma que la mejor pintura y escultura de hoy mismo pertenece a la tradición de “abstracción” que él defendió en “Art and objecthood” contra el “literalismo”. Esto no impide a Fried, en el primer pasaje citado, rechazar la idea de que la evolución del arte moderno tenga la dirección única de abandonar las preocupaciones representacionales de tema en favor de “problemas intrínsecos a la pintura”: pues efectivamente, Fried ha abandonado la idea de que dichos problemas sean necesariamente “formales” o históricamente invariables (y en ese sentido, “intrínsecos”). Además, otra cosa es lo que Fried piensa de la fotografía contemporánea, que no es un arte plástico, y de la que no espera “abstracción” en el sentido corriente del término, sino en una peculiar definición (la de estar “artísticamente construido con recursos del medio”), que hace que en el fondo, todo verdadero arte sea siempre de algún modo “abstracto”.

no se desprende de la hipótesis ontológica de la modernidad como pérdida del mundo, sino que la mantiene en un desarrollo paralelo a su discurso historiográfico-artístico, de lo que sí se desprenderá es de la idea, que en su momento recibió, en parte por influjo marxista y de la Teoría Crítica, de que la actitud fundamental del artista y del arte modernos haya de ser de alienación y extrañamiento del mundo; idea que Fried rechazará junto a toda la filosofía “negativa” del arte moderno que ella implica, pues Fried hará profesión de “fe afirmativa” de la tesis de que el arte moderno, pese a todo, al ser fuente de valor en el mundo moderno, puede afirmar su conexión y la del individuo con su mundo, el de lo “ordinario”<sup>16</sup>, y arraigar en dicha conexión con el mundo la actividad artística en la modernidad. Esto dará ocasión a Fried de un triple debate: contra una posición “literalista” que se toma la interpretación “reductiva” de Greenberg como norma vinculante para la producción del arte nuevo, y cree así proseguir la tarea del arte modernista; contra el formalismo y el propio Greenberg por haber propiciado esa posibilidad; y contra una interpretación crítica y adversa de la modernidad artística como pura “negatividad” y “alienación”.

### **3.2.2. La “convención maestra”: situación hermenéutica y compromiso con la tradición**

La relación del artista moderno, o mejor dicho, modernista, con la tradición en crisis, es la de un compromiso crítico, que Fried denomina la “convención maestra” de la práctica del arte modernista (y también de la posición teórica de la crítica modernista). Ese compromiso no es de ruptura: consiste en recrear los valores de la tradición, valores de calidad artística, garantizando la prosecución de la producción cultural de valor, que es la función cultural y la justificación principal del arte moderno<sup>17</sup>. La aspiración última del artista al producir su obra es la de llegar a inscribirse él mismo en la tradición de la práctica artística a la que tiene la convicción de pertenecer, produciendo una obra que a sus propios ojos, para empezar, y también a los del público más exigente y la crítica competente, suscite la convicción de estar a la altura de los logros más elevados de la tradición:

...el impulso más profundo de lo que he llamado ‘corriente principal’ de modernismo nunca ha sido derrocar o reemplazar o romper de cualquier otro modo con el pasado premodernista, sino más bien intentar igualar sus logros más altos bajo condiciones nuevas y difíciles que desde el comienzo unos pocos artistas y escritores reconocieron que subían el listón contra toda probabilidad de éxito. [HMW: 70]

En su tarea, el artista debe contar con los medios artísticos heredados: su obra sólo se establece como artística si se establece como obra de una de las tradiciones de práctica artística vinculadas a esos medios. Además, debe legitimarla en constante referencia comparativa a los máximos logros de lo que en su época se considera, con cierta unanimidad, el canon de la tradición artística<sup>18</sup>. Eso implica garantizar la vitalidad de los medios artísticos tradicionales sin establecer la discontinuidad total de la ruptura con ellos; pues fuera del criterio que ofrece la referencia a ellos, no cabe hablar de valor artístico. Pero no deja de ser un compromiso crítico, pues debe trabajar partiendo del marco de esos medios recibidos, pero poniendo en cuestión las convenciones heredadas que aún los constituyen, con una sensibilidad para detectar las que ya no convengan, la audacia suficiente para ponerlas a prueba y descartarlas, y bastante inventiva como para hallar otras nuevas y reemplazarlas por

<sup>16</sup> Esta es una de las razones de que tanto su polémica contra el literalismo como su debate contra el formalismo estén impregnados de acusaciones de “nihilismo” contra dichas posiciones.

<sup>17</sup> TAP. 218.

<sup>18</sup> HMW: 70; TAMP: 74 n 81.

éstas las descartadas. Su obra debe tener una “relación perspicua”, claramente expresa, con las obras más significativas del pasado reciente, y con las convenciones operantes en ésta: debe entrar en diálogo con ellas, rechazando algunas, confirmando otras de tales convenciones como relevantes artísticamente. Pues las convenciones artísticas tienen que ser establecidas como artísticamente relevantes.

Se definen el arte y artista modernistas en relación con una herencia y situación histórica y una tarea, como aquéllos que, asumiendo la situación modernista de crisis de la tradición y de sus criterios de relevancia, y la necesidad de plantearse cuáles son los criterios, se presentan como “heredero y voz” de una tradición de práctica específica de un medio artístico, la asumen y proponen una respuesta a dicha tradición, poniendo en cuestión los criterios heredados por esa tradición para reconocer un objeto como ejemplar de ese medio artístico y producto de su práctica, al llevar a sus límites los procedimientos heredados; lo que da lugar al planteamiento de la cuestión de en qué consiste la esencia de esa tradición de práctica artística y de su medio, y por tanto, da lugar cada vez a una nueva respuesta a la cuestión del criterio de relevancia sobre lo que “cuenta como” arte y como un arte determinado. Esto permite a Fried, como a Greenberg, con actitud normativa, trazar la divisoria que separa una “línea principal” del arte moderno, la recogida bajo la designación común de “modernismo”, que abarca todas las propuestas, artistas y movimientos del arte moderno que se proponen metas y alcanzan logros de verdadera relevancia y valor artísticos, de la multitud de propuestas “vanguardistas” que desde el comienzo del arte moderno coexistieron entremezcladas, y hasta cierto punto en rivalidad, con el modernismo, y cuyos propósitos, tales como la ruptura, la provocación, la crítica política, la propaganda, no pueden ser considerados artísticamente relevantes, ni producen verdaderos logros de valor artístico. El mero arte moderno de “vanguardia”, está entregado al puro descubrimiento de la novedad y la “ampliación de horizontes” de lo “artístico” en un dudoso sentido genérico-abstracto, sin consideraciones históricas. Frente a ello, en el verdadero arte modernista, la novedad en sí no es ni el valor ni la motivo principal, sino que la motivación es la conciencia histórica de la crisis de la tradición y el objetivo es hallar, en ausencia de dicha tradición, los criterios que susciten convicción.

Es el momento de indicar una importante ambigüedad en la posición de Fried respecto de la relación del modernismo con la tradición, y respecto del cambio en la modalidad moderna de esta relación. Por una parte, Fried sostiene que, mientras en la premodernidad artística la modalidad característica de esa relación era la de un “fecundo diálogo”, o influjo directo de la tradición y el pasado artístico sobre el artista actual, diálogo que vendría dado “de suyo” para aquellos artistas y para su época, y en el cual las obras del canon consideradas máximas se proponían para el artista como modelos a seguir, en su aspecto temático-iconográfico, o el de sus soluciones compositivas, u otros, ese ya no sería el caso en el artista moderno, y que, por tanto, es característico de la modernidad que esa relación se vuelva problemática, pues el artista ya no puede tomar esas grandes obras como modelos en sentido literal, ni la tradición le ofrece ya ningún aspecto concreto en que apoyarse para hacer a su propia obra valiosa y practicar su arte con convicción<sup>19</sup>. Pero por otro lado, es un componente integral a la interpretación que Fried propone de Manet como figura fundacional de la modernidad artística el sostener que este artista francés es la figura del liberador del arte, que habría venido a resolver la problematicidad que llegaría a aquejar a la relación del artista actual con el pasado tradicional a finales de la época premoderna (es decir, al final de la época de la “tradición antiteatral”), “liquidando” la tradición y haciendo que esa relación con la

---

<sup>19</sup> MM: 45, 84-85, 490 n 39.

tradición artística como totalidad pudiera darse por sentada, y que para el artista moderno en adelante ya sólo tuviera que ser una preocupación consciente su relación con el pasado más inmediato<sup>20</sup>.

En cualquier caso, lo mismo para Fried que para Cavell, la referencia del artista y el arte moderno a un horizonte histórico de comprensibilidad de una tradición constituye el criterio de relevancia de lo que cuente como “cambio artístico”, “innovación”, es decir, “progreso”. El reto del artista modernista es garantizar la vitalidad de la tradición artística, a pesar de la crisis de la capacidad de los procedimientos tradicionales de los medios artísticos para suscitar la convicción y ser portadores de valor, mediante la invención constante de nuevos recursos y convenciones capaces de convicción para esos medios; lo cual, en la situación modernista, es la única vía posible para reestablecer dichos medios como portadores de valor. El arte modernista cumple una funcionalidad cultural de preservación de los valores culturales de los que la tradición y sus productos eran portadores, y que es la justificación “funcionalista social” de la práctica pictórica en época moderna, como en Greenberg; valores que, insiste Fried, en este caso son “artísticos”. Eso implica lograrlos mediante los recursos y convenciones específicos de cada medio artístico; y bien que la definición de lo que éstos sean, sobre todo en la época del modernismo, esté pendiente de ser redescubierta a cada momento, esos valores no son “cualquier cosa”. Como el cambio no puede ser un proceso sin pérdidas, no se podrían conservar todos esos valores: al menos los vinculados a la representación se perderían; pero Fried indica que tal vez se podrían crear otros nuevos, aunque igual de específicamente artísticos, que los reemplacen.

Con eso refuta Fried la acusación de nihilismo de la crítica conservadora al arte moderno<sup>21</sup>; pero también evita equívocos sobre éste, como el del literalismo. Particularmente, Fried se opone a una posición, común a varios movimientos surgidos del post-minimalismo, que asigne a la actividad artística una misión “negativa” de mostrarse como engaño, suscitar dudas, y destruir toda capacidad de convicción, mostrando el arte como una “institución social” arbitraria; como lo manifestó ante Fried el crítico y teórico de la postmodernidad artística Hal Foster<sup>22</sup>:

Hay una línea en “Art and objecthood” que sostiene que la pintura debe imponer convicción. Ahora bien, un motivo primario del arte innovador de mi generación es precisamente que *no* imponga convicción – que haga difícil la convicción, que demistifique la creencia: que no sea lo que parece ser. Para mí eso es una diferencia real [entre el arte de la generación de Foster y el arte de la de Fried]. [TAMP: 80]

Pues para Foster, la función del verdadero arte “serio”, ya no “moderno”, sino postmoderno, y ya no “modernista” sino “vanguardista” (o más exactamente, “neo-vanguardista”), no es una investigación de las convenciones específicas de un medio capaces de crear convicción, sino una tarea crítica de “negación estructural” consistente en desestabilizar las reglas de las instituciones artísticas mediante una constante expansión de las fronteras de la actividad artística, con el objetivo de ponerlas en duda; una funcionalidad social de “crítica institucional inmanente” que nada tiene que ver con unos “valores específicos” del arte<sup>23</sup>. Actividad de cuyos resultados Fried no puede sino a su vez poner en duda su validez:

<sup>20</sup> PM: 531; cfr. nuestro apartado 3.6.5. sobre la “estructura de memoria histórica” del arte occidental y el problema de la relación del arte con su propia tradición como forma de “autorreferencialidad”.

<sup>21</sup> TAP: 218, 258.

<sup>22</sup> Cit. también por Fried en AIMAC: 60 n 61

<sup>23</sup> Fried remite en AIMAC: 69 n 62 al artículo de Foster, “The crux of Minimalism”, en Howard Singerman (ed.), *Individuals: A selected history of contemporary art, 1945-1986*, cat. exp., Los Angeles, Los Angeles

...la cuestión, mi cuestión, es: ¿cuán profundo o convincente o significativo – preguntaría incluso cuán difícil – es finalmente un logro de “poner en duda” o “revelar lo condicional” o “poner en duda la convicción” o “demistificar la creencia”? Dicho al revés, ¿cuánto se pierde cuando la tarea modernista tal como la he descrito queda reemplazada por la “crítica inmanente” de Foster? [AIMAC: 44]

Pues en efecto, esto supone para Fried la inaceptable *reprise* de un formato “vanguardista” de actividad artística que había existiendo en rivalidad con la faceta normativa y selectiva del arte de vanguardia que representaba el “modernismo”, formato que Fried en 1966 ya había considerado agotado: “es uno de los hechos más importantes sobre la situación contemporánea que la vanguardia ya no existe en nada parecido a su forma tradicional”, declaró entonces<sup>24</sup>.

El arte modernista ha de defenderse de equívocos “vanguardistas” como el del literalismo: la complejidad de sus problemas y el despojamiento de los recursos con los que los afronta, la necesidad de poner a prueba todas sus convenciones y confirmar a cada momento su convicción, lo hacen especialmente vulnerable a ellos. Por esta razón, y otras, que examinaremos en el siguiente capítulo (y que están vinculadas a la desaparición de la forma de organización pictórica portadora de sentido que fue propia de la cultura pictórica antiteatral precedente, el llamado *tableau*, figurativo y narrativo), el artista modernista enfoca los problemas y sus propuestas de solución recurriendo al formato del trabajo en series de obras que abordan una problemática determinada y desarrollan una cierta solución a la misma. Ello evita equívocos, porque muestra el valor de cada obra como una etapa en el compromiso con la solución de un problema heredado de la tradición de una práctica artística preestablecida<sup>25</sup>.

Un aspecto importante que distingue los planteamientos de Greenberg y de Fried es como conciben la relación del artista individual con el modernismo. En Greenberg, como señalará Fried más tarde (en parte en tono de constatación, en parte de crítica) al remontar su referente a una “norma clásica” de origen “francés”, la concepción del modernismo como propósito artístico colectivo tiene algo de “suprapersonal”<sup>26</sup>; debido a los reparos de su hedonismo sensista hacia una práctica cerebral del arte basada en “conceptos”, y aunque no negara nunca el papel de los artistas individuales con sus decisiones y acciones personales, Greenberg tenía reticencia a la idea de que el artista modernista pudiese ser plenamente consciente del sentido y alcance proceso en el que participaban, tal como él lo había descrito; los artistas, dijo Greenberg, “no podrían crear satisfactoriamente” en plena conciencia del mismo. Un buen ejemplo es su análisis de la problemática artística de la vanguardia desde la II Guerra Mundial a los años 60 en “After Abstract Expressionism”: Greenberg la analiza como una la “lógica” suprapersonal subyacente de cambio estilístico, con ayuda de categorías derivadas de los *Grundbegriffe* de Wölfflin, como si se desarrollara por sus propios fueros, sin hacer mucha referencia a decisiones de los artistas, ni al modo que estos tuvieran de ver el arte de su pasado inmediato; como si estuviera descubriendo una estructura de posibilidades inmanente al fenómeno manifiesto de las obras, artistas y corrientes estilísticas. Fried ironizó

---

Museum of Art, 1986, pp. 162-163; el pasaje que cita está en p. 177.

<sup>24</sup> Justo en la primera página de su contribución al simposio *Art criticism in the sixties*, s. p.

<sup>25</sup> TAP: 257-8, cfr. MM: 278, 603 n 4 sobre la relación de esto con la crisis del *tableau*, la problemática de las nociones de *esquisse* y *morceau* como términos valorativos que designan la incompletud, y sobre el tipo peculiar de “incompletud” resultante de la “simplificación” impresionista del quehacer pictórico.

<sup>26</sup> Cfr. MR: 11, donde Fried caracteriza la “norma clásica francesa” como una “concepción suprapersonal del medio pictórico”; AIMAC: 65 n 48, donde formula su reproche a la versión de Greenberg.



sobre la inconsistencia entre proclamar la necesidad de inocencia del artista modernista y haber formulado teóricamente y difundido por escrito el marco conceptual de su práctica artística en un texto (originalmente una emisión de radio) como “Modernist Painting”.

Muy al contrario, en Fried, y también en Cavell, la lógica del proceso modernista no es una lógica enteramente suprapersonal: el artista modernista es aquél que es bien consciente de la “situación modernista” en la que se sitúa, la cual hace las veces de lo que en la teoría hermenéutica derivada de Heidegger o Gadamer sería la “situación hermenéutica” desde la que se comprende a sí mismo, a la tradición, y a su propia situación en ésta. Igual que en los modelos hermenéuticos de la tradición y la historicidad, el artista modernista, como sujeto histórico humano, no es omnipotente ni supone un inicio desde cero, sino que se inserta en un curso histórico de acción colectiva que él mismo no ha comenzado, y del que él es producto. Pero un curso de acción en el cual él mismo interviene de modo libre y activo, haciéndose cargo de él en la medida en que interpreta creativamente en qué ha consistido ese pasado, cuál es su situación presente ante él, y ante qué problemas le pone, y en la medida en que libremente se resuelve a asumirlos y toma decisiones sobre cuál es la acción que responde adecuadamente a esos problemas. Lo que implica en Fried y Cavell el carácter hermenéutico de la situación del artista y el enfoque intencionalista es la plenitud creciente de la autoconciencia de su propio papel y responsabilidades históricas por parte del artista moderno<sup>27</sup>. Cosa que obliga a Fried a tomar en cuenta de su posición respecto a una posible concepción “teorista” de la práctica artística; posición que es ambigua, pues aunque un teorismo, tal como predomina en tendencias del arte desde los años 60 como el arte conceptual, tampoco es querido por Fried, por otro lado tampoco menosprecia cierto papel del concepto en la creación artística<sup>28</sup>. Y eso pone a Fried también en situación de tener que responder él mismo a posibles críticas, como se le hicieron a Greenberg, por haber promovido una concepción teorista y conceptualista de la actividad creativa artística.

Conforme a ese modelo, y frente a Greenberg, que no creía siquiera posible que el artista modernista pudiese elevar a conciencia su propia participación en el proceso modernista, para Fried el genuino artista modernista asume proporciones de una figura casi heroica y agónica: “es responsable ante una concepción exaltada, o en cualquier caso ante una práctica exigente, de la actividad de pintar”<sup>29</sup>, cuyo carácter, además, es algo que está siempre “pendiente de descubrir” para él artista. Éste está cargado de conciencia, de responsabilidad respecto a su papel, y de memoria histórica, y los comparte con el teórico y el crítico<sup>30</sup>. La única actitud que le es posible adoptar al artista modernista genuino es asumir el punto de vista del presente en relación interpretativa con la tradición, para hallar qué es lo que en una obra de arte pueda convencer, desde esa perspectiva del presente, y que esté a la altura de lo que, también desde esa perspectiva, son los logros más incuestionables de la tradición. Por una parte, el artista no parte arbitrariamente desde un grado cero de la cultura, sino que la

---

<sup>27</sup> TAP AO, 217, 218.

<sup>28</sup> Cfr., por ejemplo, TAP: 236.

<sup>29</sup> HMW: 71.

<sup>30</sup> Tal vez sea muy osado suponer que realmente se autocomprenden todos los artistas modernos del modo que Fried y Cavell pretenden. Éstos probablemente sostendrían que sí, al menos aquellos que son legítimamente artistas y modernos; y ciertamente, parece que estamos ante un *desideratum* normativo. En todo caso, hay que entenderlo a la luz de la época y circunstancias en que Fried y Cavell escribieron en los años 60, cuando se relacionaban estrechamente con un pequeño círculo de artistas, que ellos consideran los únicos verdaderamente relevantes (probablemente por ver reflejados en ellos su modo de ver las cosas), que tienen presente un estrecho y determinado elenco de obras y figuras artísticas del pasado reciente (las del canon representado en los museos norteamericanos en aquella época), y que se conocen todos entre sí y constantemente están conversando e intercambiando ideas, entre sí y con sus críticos, sobre ese ámbito de artistas, obras y problemas.

situación modernista en que se sitúa, y los problemas a los que se enfrenta, son siempre planteadas, configuradas, determinadas en respuesta a una tradición que no es creación suya, sino que recibe de un largo curso histórico precedente.

Por otra parte, es sólo desde el presente como a cada momento se constituye lo que es la tradición y se valora lo que es el logro incuestionable de ella, con arreglo a los problemas artísticos del presente, de modo que en el juicio comparativo, la modernidad está vinculada con la tradición, pero no de manera unilateral, sino que tradición y presente se codeterminan, en una relación dinámica de reciprocidad, que Fried caracteriza como de “fecundación”<sup>31</sup>. Pues el artista, con su acción y sus productos, y en la medida en que alcanza logros relevantes, transforma retrospectivamente el entendimiento presente de la tradición pasada, estableciendo como relevantes, en relación con sus nuevas creaciones y los problemas que plantean, obras, artistas y momentos del pasado cuyo valor y relevancia tal vez anteriormente no eran evidentes: su propia obra “testifica” la importancia de aquéllos. Establece así esas obras, autores y momentos pasados como orígenes de una tradición renovada, de la que el artista modernista es continuador y heredero, liberando “potencialidades” encerradas en ella<sup>32</sup>, ya que no hereda de ella meros repertorios morfológicos o soluciones estáticamente dadas, sino un caudal inagotable de inspiración. Transforma así la propia tradición de la que surge y a la que se debe; y transforma también la esencia del medio artístico en que trabaja, cuando logra dotarla de nuevas convenciones y crear con ellas obras convincentes, pues el medio cambia constantemente de esencia en respuesta a la obra de calidad del pasado reciente<sup>33</sup>. Frente a la concepción greenberguiana, que era proyectiva y teleológica, y tenía la lógica del desvelamiento progresivo de una realidad esencial, la de Fried es interpretativa y retrospectiva: la lógica del proceso evolutivo sólo se puede descubrir retrospectivamente, ex-post-facto, y mediante un acto de interpretación desde la perspectiva de la situación presente, que no implica que lo que se cree descubrir sea algo intemporalmente verdadero, sino que lo sitúa en el conocimiento de uno mismo, de algo que pertenece enteramente a la propia época.

### **3.2.3. Conocimiento de sí: la convicción como “objeto”**

Greenberg describió el modernismo o la modernidad artística como un proceso cognitivo de carácter auto-crítico y reductivo, gobernado por una lógica acumulativa e irreversible de depuración del arte y exclusión de lo extrínseco por puesta a prueba de normas, y en su caso, eliminación, que reduce el medio artístico a lo que le es exclusivo e irreducible. Fried lo describe también como un proceso dinámico, de carácter auto-crítico y cognitivo; pero contra Greenberg, y como acabamos de indicar en el apartado precedente, en Fried la lógica que rige el proceso no es sustractiva ni de exclusión, ya que en el medio artístico no hay nada exclusivo ni irreducible. Pues su finalidad y su motivación no es quitar nada a los medios artísticos, ni buscar el conocimiento objetivo de su esencia como un dato natural inmutable, sino lograr la capacidad de convicción del arte, lo cual quiere decir: lograr que la experiencia de los productos de las prácticas artísticas sea una experiencia de calidad<sup>34</sup>. Cualquier otro procedimiento, recurso, convención o innovación artística será sólo un medio para esta finalidad. A través del influjo de Kuhn, Fried reinterpreta la comprensión del arte moderno como actividad “cognitiva”; recordemos que un aspecto que en Kuhn desplazaba al conocimiento en su particular sentido lógico-veritativo (como conocimiento de realidades

<sup>31</sup> ML: 129 n 6; de aquí que llegue a proponer un criterio valorativo de “fecundidad”.

<sup>32</sup> HMW: 71-72, ML: 129 n 6.

<sup>33</sup> AaO: 169 n 6.

<sup>34</sup> AIMAC: 38-39, 40, JO: 146 n 12, SaF. 99 n 11.

ónticas) de su centralidad en la descripción de la ciencia como forma de conocimiento era precisamente la importancia de la persuasión y la creencia en la actividad científica. Análogamente, según Fried, el tipo de convicción que en la era moderna del escepticismo ya no pueden proporcionar las viejas fuentes tradicionales de creencia, como religión, moral y política, es aquél que el arte modernista logrado puede procurar: sólo es equiparable a la convicción que proporciona la actividad científica (aunque a diferencia de ésta, la convicción del arte moderno en Fried no se deriva de que haya logrado establecerse en él ninguna forma de práctica normal paradigmática).

De este modo, inspirándose en Kuhn, Fried concibe como objeto del conocimiento artístico modernista no una positividad óntica propiamente dicha, sino la propia convicción en cuanto que experiencia de calidad; que, como ya hemos hecho notar, con independencia de la valencia que tenga para otros autores, para Fried es un sentimiento subjetivo, una entidad psicológica, aunque, insiste Fried, no arbitraria, ya que si se experimenta, ha de haber sus razones<sup>35</sup>. El arte, pues, no es conocimiento en sentido “lógico”:

Hablamos aquí de la pintura modernista como un tipo especial de tarea cognitiva, una cuyo éxito, cuya existencia, de hecho, depende del descubrimiento de convenciones capaces de suscitar convicción – o por lo menos de disolver ciertas dudas. Es sobre todo la desnudez de esta dependencia – la inmediatez así como la profundidad de la necesidad de tal descubrimiento – lo que distingue la pintura modernista de la pintura tradicional del pasado. [JO: 146 n 12]

El arte modernista, según Fried, se distinguiría del arte de otras épocas por la fuerza de la exigencia de satisfacer la necesidad de convicción, lo cual está en relación con el hecho de que la situación modernista sea de crisis, esto es: de “crisis”, en un sentido análogo al kuhniano de la crisis de la capacidad de convicción de la práctica de la ciencia normal asentada en el paradigma de un modelo teórico que tropieza con anomalías. Se trata de una crisis de las convicciones implícitas y presupuestas en la práctica tradicional del arte; de aquí la importancia de una lógica de constante puesta a prueba de la capacidad de las convenciones de un medio artístico para suscitar convicción. También se distingue así el arte modernista de otras prácticas y medios artísticos “modernos” y “contemporáneos” que no son propiamente modernistas, y que, en lugar de aspirar al logro de la convicción, se conforman con logros mucho menores, como por ejemplo, el disfrute sensual inmediato del arte Pop; o la capacidad irrestricta de sugestión ilusionista del cine.

Indicábamos antes una ambigüedad en el discurso de Fried respecto de la crisis de la relación con la tradición en la “situación modernista”, ambigüedad que afectaba a la idea de la situación modernista como crisis de los mecanismos tradicionales. Dicha ambigüedad afecta también a la propia noción de “convicción”. Por un lado, Fried sugiere que frente a los tiempos premodernos del arte tradicional, que habrían sido de una cierta estabilidad de la capacidad de convicción de un marco general de normas artísticas, que se darían de ordinario por sentado, salvo quizás en épocas de crisis “paradigmáticas”, de cambio de época y estilo, el modernismo se caracteriza por una crisis de esta relación, valga la paradoja, “tradicional” con la tradición, al perder la capacidad de convicción los modos y reglas tradicionales de ejercicio de las prácticas artísticas. Pero por otra parte, Fried sugiere alguna vez<sup>36</sup> que la noción de “convicción” y la aspiración a la misma es algo privativo de la situación modernista, que no se aplica a épocas anteriores, y que en época premoderna el estatuto de la práctica tradicional del arte es más bien el de una “fe”, que no es propiamente convicción, porque, como la

<sup>35</sup> Cfr. también JONP: 37.

<sup>36</sup> Cfr. HMW: 70, 76 n 11.

inserción premoderna del hombre en el mundo antes de la aparición del escepticismo, excluye toda duda y está asegurada de antemano: “convicción” sería entonces algo privativo de la modernidad, al desaparecer esa fe, y abrirse la posibilidad de duda sobre el valor del arte, que cuando es superada con éxito abre paso a la “convicción”<sup>37</sup>.

Aquello que permite al arte modernista alcanzar tal capacidad de convicción es la experiencia de calidad que puede suscitar mediante las convenciones esenciales de sus medios; pero ello no lo logra sin una lógica crítica de búsqueda, innovación y puesta a prueba. Hemos visto cómo Fried concebía su teoría del medio en torno a una noción de “convenciones esenciales”, cuya vigencia estaba vinculada a su capacidad de producir calidad, y por tanto, convicción. Según la teoría historicista del medio artístico, una convención puede producir convicción o perder capacidad de convicción; varía la profundidad de la “necesidad” con que la convicción en cuestión se experimenta como constitutivo esencial del arte. En el modernismo, lo que sucede es que las convenciones establecidas tradicionalmente como normas y criterios del medio artístico pierden su capacidad de convicción: su propia transmisión y herencia tradicional se vuelve insatisfactoria, y se experimentan dudas sobre la capacidad de las mismas para producir una obra lograda. En las difíciles condiciones que suponen la crisis de la tradición y de los procedimientos y recursos tradicionales, donde ya no existe la fe que automáticamente otorgaba al artista en la validez de su actividad la inserción en una escuela nacional y el asumir los procedimientos de ésta<sup>38</sup>, el artista debe aspirar a alcanzar los mismos logros de la tradición. Para igualar dichos logros, y disipar las dudas, es necesario hacer algo con respecto a esas convenciones: ponerlas a prueba para restituirles su capacidad de convicción, o bien descubrir nuevas convenciones que sean convincentes, y que reemplacen a aquellas antiguas, que perdieron capacidad de convicción. El peligro es pensar que la puesta a prueba y el redescubrimiento sean una *tabula rasa* sin memoria de ninguna tradición. Cavell y Fried insisten en que sólo pueden ser relevantes como tales si están inscritos dentro de la tradición y con la pretensión de pasar a formar parte de ella. Sólo esto constituye una “intención artística”, y la convicción de la que aquí se trata es la que concierne al arte, no cualquier otra. Todo contenido de la experiencia de la convicción, qué sea lo que convence en cada caso, queda inscrito y limitado históricamente, menos éste: la referencia a la tradición artística (pero referencia crítica, agónica), la intención artística de inscribirse en la historia de aquella<sup>39</sup>.

### **3.2.4. Lógica operativa: puesta a prueba de convenciones y solución de problemas**

En “Modernist Painting”, Greenberg sostenía que la dinámica del modernismo consistía en poner a prueba las “limitaciones,” o “normas”, o “convenciones” de ciertos rasgos del medio artístico<sup>40</sup>, y esta es una noción de la que Fried se hace eco. Por su parte, Fried, en su momento bajo un fuerte influjo de Kuhn y de Cavell, puso las nociones de medio y de modernidad artística en fuerte vinculación con ciertas nociones de tipo “científico”,

<sup>37</sup> Esto da una preciosa indicación para entender la noción de *presentness* que emplea Fried, en su faceta valorativa, que no está vinculada a un intento de definir el medio pictórico: la obra de arte modernista lograda ha de restablecer la convicción depositada en ella a cada instante como desde cero, porque es de la naturaleza de la modernidad artística que esa convicción no pueda dejarse establecida de una vez por todas, sino que haya de afrontar la posibilidad de dudas.

<sup>38</sup> Fried ilustra esta idea citando a Baudelaire en HMW: 76 n 11.

<sup>39</sup> MWM: 219, 222.

<sup>40</sup> Cfr. CE 4: 89.

como “problema“, “solución“, “avance“, “lógica“, “validez”; y aunque la pretensión literal de establecer este parangón no ha sido proseguida por Fried de ninguna manera sistemática, probablemente el joven Fried viera las explicaciones evolutivas de Greenberg desde esta perspectiva kuhniana. En consecuencia, hay al menos dos formulaciones en términos de las cuales Fried ha intentado describir en diversas ocasiones la, llamémosle, “lógica” de recepción y reinterpretación del legado de la tradición a través de arte del pasado más reciente, que es también la lógica operativa de la toma de decisiones artísticas en proceso de evolución artística del modernismo. Lo que Fried, siguiendo a Greenberg, denominará “autocrítica” del arte modernista, y que caracterizará como “permanente” o “radical”, consiste en identificar las convenciones constitutivas del arte tal como se ha venido practicando en el pasado inmediato, poniendo a prueba su capacidad de convicción, es decir, de aportar algo a la creación de obras de arte de calidad; y consiste también en identificar también problemas que ese pasado reciente emplaza al artista actual a resolver, problemas cuya forma general es: ¿de qué modo crear obras de calidad con tales y tales condiciones?.

Por tanto, esta lógica consiste, por un lado, en el planteamiento y resolución de problemas, que es una de las maneras recurrentes con que Fried, en su crítica y en su historiografía, y con ecos “científistas” de influjo kuhniano (que no “positivista”), analiza obras y describe la actividad de los artistas. Fried introdujo ya en época de “Three American painters” el par nocional “problema-solución” para caracterizar el proceso evolutivo del modernismo, lo cual además permite que la evolución del arte modernista se entienda “en términos de las decisiones de artistas individuales” con respecto a asumir y responder a dichos problemas<sup>41</sup>. El artista con consciencia histórica de su misión de preservar y proseguir la producción de valor artístico, al recibir la tradición interpretativamente, identifica en el arte más reciente el planteamiento unos problemas y una propuesta de solución a los mismos, así como limitaciones de dicha propuesta o nuevos problemas a los que ella da lugar, y se compromete a asumir el problema irresuelto y ofrecer una solución, o a superar las ofrecidas por sus predecesores inmediatos. Algo que separa la actividad científica “normal” en sentido kuhniano de la del arte moderno es que, según Fried, en el límite, el propio carácter totalmente concluyente de una determinada solución recibida, es identificado como problema, al no dejar espacio para nuevas invenciones y desarrollos, y la solución es romper con él y cambiar de rumbo. En cambio, sí es similar a la actividad científica en lo siguiente: cuando el artista asume con autenticidad su compromiso modernista con la tradición, el planteamiento problemático que desde su interpretación el pasado reciente le plantea, dice Fried, es algo que se le “impone” absolutamente con la fuerza de un imperativo moral que no puede eludir y al que necesariamente ha de responder: el artista, como el científico, se siente “obligado” (*compelled*) a resolver el problema, experimenta una seria preocupación ante el mismo; razón por la cual Fried sostuvo en tiempos una concepción “moral” del acto creativo y de la crítica de arte, similar a la de Cavell<sup>42</sup>. Qué sea lo que se considere un problema y qué su solución, variará según el caso particular del que se trate. En algunos casos se tratará de cómo hacer compatible un modo radicalmente abstracto de organización del espacio plástico, “óptica” y uniforme, con la producción de relaciones de fondo-figura; en otras, de hacer posibles estas relaciones evitando la introducción de las cualidades “táctiles” y la arbitrariedad resultantes de emplear recursos lineales del dibujo; en el caso del escultor Anthony Caro, particularmente, se tratará de cómo asegurar ciertos rasgos de la experiencia fenoménica de la obra (como la sensación de escala y otros<sup>43</sup>) frente a las circunstancias de la ubicación de la

<sup>41</sup> Cfr. TAP: 217, 262 n 8.

<sup>42</sup> Cfr. TAP: 219; JO: 101, CR: 286.

<sup>43</sup> Fried propone un excelente ejemplo: en su serie de las llamadas “Esculturas de mesa”, Caro, dentro del marco de una aspiración a la abstracción radical, reacciona a la pérdida de capacidad de convicción del recurso

pieza e incluso su escala física y otras propiedades “reales” o “literales”; o de cómo hacer posible la representación escultórica de la experiencia vivida de la corporeidad y de la significación intencional del gesto humano con los recursos de la estructura escultórica, tectónica y estática. Y quizás el problema que en la crítica de arte moderno de Fried tiene un alcance tan amplio como para hacer de marco general a todos los demás sea el “problema estructural” de relacionar la organización interna de la obra plástica con ciertos rasgos literales de su soporte.

Por otro lado, esta lógica operativa del arte moderno consiste en una “puesta a prueba de convenciones”, noción que además remite dicha lógica a sus fundamentos en la noción de “medio artístico”. Como en Greenberg, el procedimiento de “prueba” puede consistir en varias cosas. En Greenberg, “poner a prueba” una norma de un medio artístico era poner a prueba su indispensabilidad, y el procedimiento de la puesta a prueba era ponerlas en evidencia, exhibirlas, haciendo patente si eran prescindibles o no. Esto podía implicar suprimirlas, o bien, paradójicamente, endurecerlas, extremarlas, hacerlas más rígidas; y en caso de resultado negativo, la consecuencia inmediata era el descarte de la norma en cuestión. Una formulación genérica de este concepto, no la ofrece Fried. Pero podemos decir que en Fried, ciertas propiedades del medio se pueden considerar como “convenciones” que rigen cómo se ha de realizar un objeto, o qué tipo de propiedades debe tener, para que sea un objeto de un determinado medio artístico. La puesta a prueba de esas propiedades permite comprobar si son prescindibles, en cuyo caso pierden vigencia normativa, o si no lo son, y entonces la conservan. El criterio para discernir cuándo sucede una u otra cosa es la experiencia de “convicción”; y también lo que lleva a poner a prueba las convenciones de una práctica artística son las dudas sobre su capacidad de convicción: se pone a prueba si tal o cual convención constitutiva de un medio artístico es relevante para la actividad artística de modo tal que ofrezca la posibilidad de crear obras convincentes por su calidad, erigiéndose en un criterio relevante de orientación de dicha actividad; y con ello, se pone a prueba también el modo como esa norma ha venido siendo relevante o rectora hasta el pasado reciente o como pueda seguirlo siendo en el futuro. Al igual que en Fried es muy amplio lo que se considere que es una “convención constitutiva” de un medio artístico, también el concepto de su puesta a prueba, así formulado, es tan amplio que permite abarcar muchas cosas; es muy diverso lo que puede considerarse que es la puesta a prueba de una tal convención, y será distinto dependiendo del caso particular de que se trate.

Pero hay una diferencia importante con la teoría de Greenberg. En este autor, la lógica del proceso es de carácter reductivo, irreversible, exclusivo y “purificador”: puesto que la modernidad se orientaba a purificar el medio hasta reducirlo a su núcleo “irreductible”, una vez puesta a prueba una norma, si ésta no resiste a la prueba, no sólo se la descarta para siempre, sino que además queda inmediatamente eliminada, por espuria, de la práctica artística en cuestión. No así en Fried: aquí el resultado negativo de la puesta a prueba de una convención no necesariamente implica que la misma sea inmediatamente eliminada (y mucho menos que lo sea permanentemente); al contrario, eso no impide que la convención en cuestión siga de algún modo presente en la práctica artística del caso; podrá simplemente suceder que pase a un segundo plano y deje de convertirse en criterio relevante y artísticamente productivo de la misma; y bien podría volver a recuperar su papel en el futuro. Un ejemplo es lo que sucede con las dos convenciones básicas del plano del soporte pictórico y del contorno de sus límites en la narrativa friediana de la pintura de la década de los 60: con la llamada por Fried “estructura deductiva”, la primera pierde vigor como criterio rector de la

---

escultórico convencional de jugar con la escala real de la obra y establece la “escala abstracta” de cada pieza, prescindiendo de la escala real, para asegurarse un “efecto abstracto” de escala de la obra. Cfr. CR: 286.

organización de los contenidos del espacio plástico interior de la obra pictórica, para ganarlo la segunda, y al final de la década la situación se invertirá; pero sin que ninguna de ambas quede completamente “descartada”, ya que en todo momento se siguen produciendo obras pictóricas realizadas sobre superficies planas, con unos límites determinados por su bastidor o marco o de algún otro modo. Pero también puede haber “descartes” en el sentido totalizador greenberguiano, cual parece haber sido el caso de la representación pictórica narrativa o expresiva de la figura humana al comienzo de la era del modernismo propiamente dicho.

Se puede establecer una relación entre estas dos formulaciones, “solución de problemas” y “puesta a prueba de convenciones”, diciendo que una convención se vuelve problemática cuando, en el modo como está presente en la práctica artística de un determinado momento histórico, deja de resultar convincente y de contribuir claramente a la calidad de las obras, y entonces se hace necesario poner a prueba la convención misma o su rol habitual en la práctica artística en cuestión. Una nueva ambigüedad, en este caso de adscripción histórica, afecta a estos dos conceptos, pues en su historiografía Fried emplea tanto el concepto de resolución de problemas como el de puesta a prueba de convenciones para analizar y caracterizar los proyectos artísticos y intenciones de las obras y artistas individuales, e incluso los de toda la cultura pictórica a la que pertenecen, durante la época de la tradición antiteatral; y se puede decir que aquí hay una suerte de meta-problema que viene a ser por su amplitud de alcance el equivalente al “problema de la estructura” en el arte modernista reciente: es el de cómo hacer compatible la representación convincente y “natural” de gesto y acción humana con el hecho mismo de que esa representación ha sido artísticamente producida para ser exhibida y mostrada, cosas que en el marco de esa tradición se conciben como incompatibles. Esto significa que conceptos de la teoría de la modernidad artística como “resolución de problemas” y “puesta a prueba de convenciones” son aplicables más allá de las fronteras del arte modernista.

### **3.2.5. Autorreferencialidad, I. “Reconocimiento” y abstracción**

En nuestro capítulo anterior hicimos alusión a la importancia que tiene una noción corregida de “reconocimiento” de los rasgos del medio como vínculo entre las teorías de la modernidad y del medio artístico de Fried. En “Modernist Painting”, Greenberg había planteado la existencia en la pintura, desde al menos el Renacimiento hasta la época contemporánea, de una “tensión”, o conflicto sostenido, entre los rasgos constitutivos del medio pictórico que pueden quedar al descubierto, y la capacidad que todo medio artístico posee de ocultarse a sí mismo, de ocultar su naturaleza de artefacto, produciendo ilusión o ficción. Greenberg distinguía la pintura moderna de toda la anterior por las actitudes contrapuestas que la moderna y la “antigua” habrían manifestado hacia este hecho; distinción formulada en términos del diverso grado de “reconocimiento” de la constitución del medio artístico como factor limitador subyacente a la producción de ilusión. Y Greenberg pareció entender esa diversidad como una diferencia en grados de “explicitación”:

El arte realista, naturalista, había ocultado el medio, usando el arte para encubrir al arte; el Modernismo usó el arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura – la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento – fueron tratadas por los maestros antiguos como los factores negativos que sólo podían ser reconocidos implícita o indirectamente. Bajo el Modernismo, las mismas limitaciones pasaron a ser consideradas como factores positivos, y fueron reconocidas abiertamente. [CE 4: 86]

donde la serie de propiedades aquí referidas como “limitaciones constitutivas”, y concebidas de un peculiar modo, como propiedades físicas (“materiales”, si se quiere) del soporte pictórico, son las que toman el nombre de “literales” en la teoría del medio artístico. Asimismo, Greenberg afirmó igualmente que mantener un cierto grado de “contradicción”, o tensión, entre la literalidad del medio (las propiedades “literales” de éste, comoquiera que las mismas se concibieran) y su capacidad para la producción de ilusión, era un componente necesario para el logro artístico en cualquier época<sup>44</sup>, de modo que no se trataba simplemente de presentar lo “literal” al desnudo suprimiendo todo factor de ilusionismo.

Fried recogió esa idea, y en “Shape as form”, describió la evolución del arte moderno desde Manet y la problemática del arte reciente en análogos términos de “reconocimiento” (*acknowledgement*) por cada arte de las características de su medio, y en particular de las propiedades literales de éste (que en el caso de la pintura, se tiende a identificar con ciertas propiedades físicas de su soporte, y concebidas de cierta manera):

Ningún problema en concreto ha sido tan constantemente fundamental para el desarrollo de la pintura modernista como la necesidad de reconocer el carácter literal del soporte pictórico. Por encima de todo, esto ha tendido a significar el reconocer su planitud o bi-dimensionalidad. [SaF: 78]

Sin embargo, Fried no estaba satisfecho con la noción de “reconocimiento” que recibió de Greenberg, y que en su crítica de arte se mantiene operante durante cierto tiempo; y por ello la criticó repetidas veces:

Una teoría alternativa del modernismo en las artes, propuesta por Cavell en *The world viewed* y por mí en varios escritos sobre pintura abstracta de los años 1960 y 1970, involucra crucialmente un uso particular del concepto de *reconocimiento*. (Greenberg usa la palabra [...] pero su insistencia se sitúa claramente en los modificadores “implícitamente”, “indirectamente” y abiertamente”). Una virtud del concepto de reconocimiento para Cavell y para mí ha estado siempre en su evitación de la lógica antitética que acabo de criticar [Fried se refiere a la contraposición greenberguiana literalidad/ilusión]; así asumimos que nunca ha sido suficiente meramente “exhibir” o “hacer explícito” (la reveladora conjunción de Greenberg) las propiedades materiales de un medio particular; en vez de ello, es una cuestión histórica lo que en una instancia dada *contó* como reconocer una u otra propiedad o condición de ese medio, así como es una cuestión histórica cómo describir con precisión la propiedad o condición *de la cual* era reconocimiento. (Las propiedades o condiciones determinantes de un medio en un caso dado podrían ser virtualmente cualquier cosa; en cualquier caso, no pueden identificarse simplemente con la materialidad como tal). [CR: 285]

En Greenberg, según entiende Fried, la noción de “reconocimiento” es idéntica a la de “explicitación”. Se trataría solo de un mero “dejar a la vista” de un conjunto de propiedades, presuponiendo que está ya de antemano determinado cuáles sean las propiedades que cuentan como relevantes para ser objeto de tal reconocimiento: las “literales”, en contraposición a la ficción o “ilusión”; quedando inmediatamente accesible a cualquier espectador, con independencia de todo contexto y sin necesidad de esfuerzo interpretativo, cuándo ese reconocimiento ha tenido lugar, y con respecto de qué propiedad se ha producido. Y sería asimismo una noción “relativa”, en el sentido, para Fried trivial, de que, estando claro de antemano en qué consiste “reconocer” una propiedad o característica del medio artístico, admitiría distinciones meramente de grado: las únicas diferencias al respecto, a lo largo de todo el curso de desarrollo del modernismo, serían para Greenberg entre grados mayores y menores de explicitación.

Fried intentó reemplazar la formulación greenberguiana de “reconocimiento” por

---

<sup>44</sup> CE 4: 87.



otra formulación distinta (aunque como vamos a ver, esto no resultó tan fácil de lograr), y afirma haber introducido, precisamente a partir de “Shape as form”, un uso de esa noción que sería distinto al empleado por Greenberg, y que en “Jules Olitski” pretendía reemplazar a la noción de “estructura deductiva”<sup>45</sup>, en un importante giro de repudio de los meros conceptos “morfológicos”, de consecuencias metodológicas decisivas para su historiografía<sup>46</sup>. En esta su acepción no-greenberguiana, “reconocimiento” es una noción que Fried toma de la filosofía de Stanley Cavell, en cuyo contexto tiene gran número de connotaciones, las cuales se originan, empero, en el ámbito de la ética, la antropología y la filosofía de la mente, y que someramente ya hemos examinado<sup>47</sup>. Ahora sólo atenderemos a las más pertinentes para la aplicación que hace Fried de esa noción, así como de la constelación de nociones asociadas a ella en el pensamiento de Cavell, a la teoría de la modernidad artística; no sin decir que esa aplicación influyó más tarde, recíprocamente, sobre Stanley Cavell, que así lo declara en *The world viewed*, indicando las analogías y diferencias entre las vías y preocupaciones en que ambos han desarrollado estas nociones compartidas, y certificando que dicha aplicación al arte plástico es una aportación personal de Fried al diálogo entre ambos pensadores<sup>48</sup>.

Recordemos que en Cavell la noción de “reconocimiento” se sitúa en el contexto de la reflexión antropológica y en torno al problema del conocimiento de las “otras mentes”. Y muy lejos de la mera explicitación greenberguiana (para Fried, una nueva máscara de la simplificación y del reduccionismo), el reconocimiento cavelliano es un hacerse cargo de la condición de una realidad, que se presenta como “dato” sensible, en cuanto que ese dato rebasa toda pretensión de dar cuenta de él desde la perspectiva cognitiva, de justificarlo con certeza, y en tanto que comporta implicaciones, aspectos, consecuencias que no se dan como tales datos, ni son constatables evidentemente (por ejemplo, en la antropología, la condición de los cuerpos animados de los otros como personas humanas); pero sin que por ello quepa desentenderse de tales implicaciones, ni dejar de prestarles la atención y el trato que exigen por el derecho que esa condición les otorga, sin desencadenar consecuencias radicales para los modos de vida humanos. Al no tratarse de algo evidente ni cognoscible con certeza, ese hacerse cargo exige del agente un acto interpretativo en que asume un dato y también sus limitaciones cognoscitivas, pues lo que en ese dato reconoce está más allá de la certeza de todo conocimiento teórico: es algo que se “revela”, y que exige más bien una acción en que el agente se haga responsable: de lo que se le revela, y de sus propias limitaciones para conocerlo; y exige también se arriesgue, y que en su acción él mismo igualmente se “revele” y ponga al descubierto quién es, cuáles son sus intenciones y su comprensión de la situación, pero abriéndose al riesgo del malentendido o del acto fallido. “Reconocer” no es conocimiento en el estricto sentido lógico, sino un acto de respuesta a algo que plantea una exigencia, pero que no puede ser conocido con certeza; y el reconocimiento sólo existe en la medida en que hay tal acto y sólo se da en dicho acto: no existe más allá ni al margen del acto en que se manifiesta<sup>49</sup>. Siempre cabe la alternativa de la “evitación”, que tampoco es

<sup>45</sup> Cfr. AIMAC: 37-40, 65 n 47; JO: 164 n 13; en “Shape as form” (publicado en Noviembre de 1966), el término aparece en SaF: 78, 84, 86, 88, 94, 99 n 11; cfr. por contra “Three American painters” (de 1965), donde el término sólo tiene una aparición destacada (TAP: 233-4), y ligada a “explicitación”; en “Jules Olitski’s new paintings” (de Noviembre de 1965, y texto precursor de “Jules Olitski”), Fried emplea un lenguaje de inmediatez y explicitación, así como la expresión “atención hacia” (*awareness*).

<sup>46</sup> Sobre lo cual, cfr. los apartados 3.11.1., 3.11.2.

<sup>47</sup> Cfr. nuestro apartado 2.2.5.

<sup>48</sup> Cfr. TWV: 109-110, 239 n 40.

<sup>49</sup> Cfr. Fried citando a Cavell en *The claim of reason*, en CR: 364 n 124: fuera de su expresión en el acto, el peculiar tipo de “conocimiento” que es el reconocimiento no se posee, porque y en la medida en que tampoco se expresa. Sólo el reconocimiento expresado en un acto alcanza realidad.

desconocimiento en sentido lógico-epistémico, sino una ignorancia de esa apelación y una negación de respuesta a ella, y por tanto, modalidad defectiva del reconocimiento.

Igual le sucede al artista modernista. Según la describe Fried, su actividad necesariamente parte de un compromiso con la tarea de crear valor artístico, que le exige hacerse cargo de su situación en el presente, determinada por el inmediato pasado de la tradición de práctica de su arte, interpretándola y respondiendo al problema que él cree que le plantea, con su propia propuesta personal de solución. El artista no puede contar para ello con fórmulas infalibles, sino sólo con conjeturas basadas en su intuición personal, ya que su situación, a la cual él responde, es una situación “modernista”, sin certezas; y en consecuencia, el artista se pone a sí mismo en juego: “revela” su compromiso con la tradición y su responsabilidad para con el problema, pone de manifiesto sus intenciones, pero por ello mismo, se arriesga a que la obra resultante de su acto pueda ser malinterpretada, o su propuesta de solución pueda fracasar artísticamente. Para las propiedades del medio artístico con que trabaja, eso significa que el artista tiene que hacerse cargo de ellas, reconociendo sus exigencias, e interpretar qué es lo que exigen en un momento histórico determinado, respondiendo con un acto creativo que las vincula de modo significativo con sus propias intenciones y propósitos artísticos, con la intervención que hace sobre dichas propiedades para alterarlas y dar forma a la obra, organizándola. Fried emplea ese concepto de “reconocimiento” asociado también a los conceptos de “convención” y “convicción” de su teoría del medio artístico. Podemos desde esta perspectiva enlazar el concepto de “reconocimiento” con la lógica del proceso modernista que hemos examinado en el apartado anterior, diciendo que cuando una o más convenciones del medio, y con ellas, también las propiedades o recursos vinculados, dejan de producir convicción, entran en crisis, y se impone el reconocimiento de las mismas y de su estatuto problemático, lo cual implica siempre una acción por parte del artista, haciéndose cargo del aspecto que se presenta problemático; por ejemplo, “poniendo a prueba” dicho aspecto problemático<sup>50</sup>.

En términos más cavellianos, el artista modernista pone de manifiesto qué objetos se aceptan como arte, y en virtud de qué criterios, puesto que los criterios heredados por tradición ya no resultan de suyo convincentes; lo hace asumiendo ciertos problemas heredados de la tradición de su práctica artística, y produciendo un objeto que por sus características pretende ser una solución a esos problemas, y que se presenta como ejemplar de la práctica de un medio artístico, y por tanto, como obra de arte; un objeto que logra producir en el espectador la convicción de que lo es, pero que por sus características no parece acomodarse al criterio hasta el momento vigente y heredado por la tradición para identificar un objeto como obra artística de ese medio. Pero lo crucial es que, puesto que en la noción cavelliana nunca está precisada de antemano y de modo terminante una frontera nítida entre qué sea propiamente un acto de reconocimiento y qué no sea propiamente tal, sino que eso queda por discriminar en cada caso concreto, sucede lo mismo en la traslación de esa noción a la práctica artística. Fried emplea “reconocimiento” siempre asociado a la referencia a un criterio de relevancia, de lo que “cuenta como” tal o cual cosa, siempre dependiente de un acto de discriminación sobre qué sea relevante, discriminación que ha de realizarse de nuevo en cada caso concreto según el contexto específico. Esta dependencia de un acto discriminativo se aplica tanto a las propiedades que son acreedoras de reconocimiento, como a las formas de habérselas con ello por parte de los artistas en su obra que legítimamente puedan considerarse modos de tal reconocimiento de dichas propiedades<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> CR: 364 n 24.

<sup>51</sup> CR: 258.

Por lo que hace a lo primero, a *qué propiedades* “cuentan como” *objeto de reconocimiento*, pueden ser objeto de reconocimiento muchas cosas: propiedades literales o no literales, convenciones, problemas que plantean las mismas; pero ni todas ellas, ni cualquier recurso, convención o propiedad del medio, literal o de otro tipo, es en cada momento relevante como objeto de un posible reconocimiento: en ciertos momentos históricos serán unas las que “cuenten”, y serán otras en otros momentos históricos; y el que una cierta propiedad o del medio no sea relevante, o lo haya dejado de ser, en un momento dado, no quiere decir que no pueda volver nunca a serlo en el futuro. Particularmente, el que a lo largo del modernismo ciertas propiedades literales de un medio como la pintura hayan llegado a ser relevantes y exigir ser “reconocidas” en el modo de organización del espacio plástico de la representación pictórica (como sucede con la superficie del soporte en época del cubismo, o con los bordes de aquél en época de Frank Stella) no quiere decir que todo el resto de propiedades literales lo sean, ni que lo sea la literalidad de cualquier objeto no artístico, o de un supuesto “medio artístico” indeterminado. Así, mientras que Greenberg, partiendo de su teoría esencialista del medio artístico, había privilegiado la superficie plana de entre los aspectos literales del soporte pictórico, marginando la figura de su contorno, con argumentos relativos a qué sea más o menos extrínseco a la esencia de dicho medio, Fried, durante los años 60, apoyándose en su teoría relativista del medio artístico, discrepa en esto, y habla de un relevo de la problemática de la superficie del soporte pictórico por la de la figura del contorno de sus bordes, mientras que a comienzos de los 70 hablará de un retorno a la relevancia de la superficie pictórica<sup>52</sup>; posición que en la actualidad aún suscribe<sup>53</sup>. La noción de “contar como”, y el concebir la noción de reconocimiento bajo un criterio contextual de relevancia, permite a Fried ser historicista en este aspecto.

Por lo que hace a qué “cuenta como” *acto o prueba de reconocimiento* de estas propiedades, reconocerlas es siempre para el artista modernista verlas interpretativamente desde la perspectiva histórica de la problemática artística heredada del pasado inmediato de modo crítico y transformador, haciéndose cargo del problema que ellas plantean y que las hace relevantes artísticamente. Por ello, no es posible “reconocer” una propiedad de un medio artístico de cualquier manera, ni cualquier cosa que se haga con ellas es su “reconocimiento”; y particularmente, no es reconocimiento el procedimiento de subrayarlas y presentarlas al desnudo, que era poco más o menos el que Greenberg presentaba como tal, y que será también el minimalista o literalista:

...hipostatización no es reconocimiento. El continuo problema de *cómo* reconocer el carácter literal del soporte – de qué *cuenta como* tal reconocimiento – ha sido por lo menos tan crucial para el desarrollo de la pintura modernista como el hecho de su literalidad. [...] Y es difícil de ver cómo la literalidad como tal, divorciada de las convenciones que, de Manet a Noland, Olitski y Stella, han *dado* valor a la literalidad y la han convertido en portadora de convicción, puede experimentarse como *fuentes* de estos dos – y lo que es más, suficientemente poderoso para generar nuevas convenciones, un arte nuevo. [SaF: 88]

El criterio decisivo en virtud del cual se discrimina el acto de reconocimiento es en este caso el compromiso con la exigencia modernista de mantener la capacidad de convicción del arte creando nuevas convenciones que sean generadoras de calidad; la “explicitación” greenberguiana de la literalidad no implica de por sí ningún compromiso semejante. Aquí es relevante otro aspecto de la noción cavelliana de “reconocimiento”: su carácter recíproco. En

<sup>52</sup> Cfr. SaF: 77-81, TAP: 233-234 197-98, y LPNP: 200 n 1. Nos ocupamos más extensamente del asunto en el capítulo 3.4., en particular nuestros apartados 3.4.1. y 3.4.4.

<sup>53</sup> Cfr. AIMAC: 26-27; Fried relaciona esto con un repliegue de la opticidad que neutralizaba la literalidad del plano pictórico, y con un retorno de la tactilidad y la materialidad del pigmento.

Cavell, el reconocimiento sólo es tal si hay una reciprocidad (reconocer al otro es dejarse reconocer por él), y el acto que exige es además un acto que es “expresión” del reconocimiento. En la aplicación que Fried hace de esto al arte, se puede decir que el reconocimiento de las propiedades del medio emplaza al artista a que determine su acto creativo en razón de tal reconocimiento, y en razón del compromiso con la tradición y el valor artístico que le mueve a él. Sin embargo, la aplicación de ese criterio, de nuevo, es discrecional, y depende de contextos y casos concretos.

Ciertas decisiones y propósitos artísticos son los que en última instancia, en la medida en que la expresión de los mismos se puede rastrear en la morfología de la obra, permiten hablar en ésta de un “reconocimiento” de tales propiedades. Pero es necesario rastrearlos interpretativamente, teniendo en cuenta la situación de problemática artística en que la ha producido el artista, y en vista de una reconstrucción histórica de cuál ha sido la evolución del arte del pasado reciente y de cuál fue la propia interpretación de ésta por parte del artista conforme a sus propias inquietudes e intereses personales: la propia morfología de la obra como dato sensorial por sí misma (por ejemplo, que algún rasgo en ella resulte más o menos señalado o visible) no demuestra nada respecto del “reconocimiento”. Y ello puede llegar a requerir grandes dosis de refinamiento interpretativo y penetración histórica. Dado todo esto, el “reconocimiento” podría ser muchas cosas, por ejemplo, haber propuesto con éxito una solución a un problema, o bien sortearlo, o acabar con él descartando la característica o convención que lo suscitaba; puede consistir en haber puesto en cuestión una convención del medio, o incluso, también, haber puesto una tal convención o cualquier otra propiedad simplemente “al descubierto”. Pero en cualquier caso, la distinción entre un genuino caso de “reconocimiento” y otro que no es genuinamente tal es discrecional; y la diferencia entre uno y otro caso no será algo relativo, ni mera cuestión de grado, pues será una *diferencia cualitativa*, que concierne a la cualidad del acto y al carácter de la intención artística y la estrategia que la sirve<sup>54</sup>. Y lo decisivo no será tanto o sólo si es posible determinar el caso como una instancia de “reconocimiento”, sino que, sea cual sea la decisión artística tomada, lo decisivo es que aquello que expresa sea un compromiso personal del artista con la calidad y un empeño en estar a la altura de lo mejor de la tradición. De suerte que, *in extremis*, incluso algo reconocible como un caso claro de “evitación” podrá ser también una decisión honesta y artísticamente legítima por parte de un artista modernista, y podrá dar lugar a obras convincentes (un ejemplo de ello es la actitud de Jules Olitski hacia la problemática de la estructura deductiva y los bordes del lienzo, que Fried considera de “evitación”).

Pero la indeterminación del criterio de lo que “cuenta como” reconocimiento del otro en la noción cavelliana, afecta también a la aplicación que Fried hace de ella para el arte, y la torna ambigua. Establecer qué sea lo que cuente, para un caso dado (una obra de arte dada) como reconocimiento con respecto de una determinada propiedad del medio, no se resuelve apelando a criterios genéricos, ni tampoco al criterio formalista de los meros rasgos “morfológicos”: “pretendo llamar la atención sobre el hecho de que lo que, en un caso determinado, contará como reconocimiento, queda por descubrir, por averiguar”, insistió Fried<sup>55</sup>. La cuestión se ha de resolver caso por caso, atendiendo al contexto histórico-

<sup>54</sup> De nuevo es muy pertinente el ejemplo de Caro: la estrategia ideada para resolver el problema de la pérdida de convicción de la escala literal y asegurar el efecto de escala abstracta, fue “reconocer” la disposición de la obra sobre una mesa, organizando la estructura de la obra entera para que la hiciera necesaria, “explícita”. La diferencia entre optar o no por una decisión y un procedimiento así, no es cuestión de grados, ni tampoco podría decirse en que consistiría el carácter “implícito” de la ubicación de una pieza en la que no se aplicara (CR: 285-286).

<sup>55</sup> JO: 146 n 13. Fried se refiere en el pasaje a la necesidad de “reconocer” el papel de la figura de contorno de los bordes del soporte en la organización pictórica interna (es decir, el “problema de la estructura”).

problemático de convenciones de un medio artístico que evolucionan en el curso de una tradición, e interpretando cuales son las intenciones del artista, tal como se expresan en la obra, con respecto al compromiso modernista con la calidad y la convicción; con lo cual Fried repudia un criterio de tipo analítico-descriptivo (“formalista”) como el de la relación de los elementos plásticos de la obra con diversos rasgos de su soporte (que era el que presuponía su propia noción de “estructura deductiva”, y que no implica referencia histórico-hermenéutica o contextual alguna). La cuestión es qué sea “reconocimiento” en cada caso; y a esto se aplicará toda la inteligencia del espectador y del crítico, como así entiende Fried su propia labor.

Refiriéndose a la aplicación friediana de sus propias nociones (y en un intento de reconectar la dirección en que las conduce Fried con la problemática cavelliana en que tuvieron su origen), no nos resistimos a citar el muy iluminador resumen que ofrece Cavell:

Cualquier pintura podría enseñarte lo que es verdadero de toda pintura. Un cuadro modernista te lo enseña *por* reconocimiento – lo que significa que responder a él debe tener la forma de aceptarlo como pintura, o rechazarlo como tal. En casos ordinarios de reconocer algo, sólo puedo reconocer lo que sé que es verdadero de *mí*, mientras que este tipo de pintura se supone que habla por toda la pintura, por la pintura como tal. Sí; ahí es donde entra en juego el arte. [...]

La pintura, al ser arte, es revelación; es revelación porque es reconocimiento; al ser reconocimiento, es conocimiento, de sí mismo y de su mundo. El Modernismo no inventó esta situación; simplemente vive exclusivamente de ella. Al reafirmar que el reconocimiento es el hogar del conocimiento, recuerda lo que el resto de la cultura se cuida de olvidar. [TWV: 110]

La última frase ilumina lo que podría parecer un nuevo punto oscuro de ambigüedad en la doctrina de Fried: éste introduce la noción cavelliana como parte de una teoría del arte moderno. Sin embargo, su historiografía da a entender más de una vez que antes de la modernidad se han dado casos de artistas y épocas en cuyas obras artísticas se manifestaba un claro “reconocimiento” de alguna propiedad o recurso del medio pictórico de esa época<sup>56</sup>. El propio Fried se plantea con respecto a Courbet la cuestión de los límites históricos de aplicación de la propuesta. Y el criterio decisivo es la intencionalidad: “reconocimiento” implica un componente de acción intencional dirigida a hacerse cargo de lo reconocido con un propósito artístico: sólo si interpretativamente se asume o se puede establecer que hubo intencionalidad, puede hablarse de reconocimiento<sup>57</sup>. Y como sugiere Cavell, puede darse tal conciencia en épocas y artistas premodernos; pero la diferencia es que, mientras en otros tiempos podía darse de modo ocasional y la práctica artística tradicional no dependía de ello, en la modernidad esto se convierte en algo “de lo que vive” y se alimenta toda la práctica del arte moderno.

Ahora bien, hay un problema mucho más decisivo que afecta a esta noción: Fried introdujo la noción cavelliana de reconocimiento para dar cuenta del hecho de que no toda

<sup>56</sup> Por ejemplo, los fundadores de la tradición antiteatral habrían mostrado un elevado grado de reconocimiento de la que Fried llama la “convención primordial”, y sus problemas; algunos barrocos, como los Carracci, lo habrían mostrado de los recursos de sugerencia indirecta que posee la pintura; artistas como Caravaggio habrían reconocido las convenciones que rigen la realización de autorretratos con ayuda de espejos.

<sup>57</sup> En el caso de Caravaggio, no se puede afirmar terminantemente que lo haya, puesto que según la interpretación del propio Fried, su proyecto de representar su propia vivencia interna de la corporeidad surge en respuesta a la crisis de la representación pictórica figurativa para producir la “ilusión suprema” de que el espectador del cuadro no existe, al fundirse con la obra el pintor-espectador (más sobre esto en nuestro siguiente capítulo); pero según el propio Fried, ese propósito de representación corpórea era inconsciente para el propio artista, luego la problemática no fue “reconocida” por él. Cfr. CR: 286. En el caso de sus artistas favoritos de los años 60, Fried declara haber partido del supuesto de que los artistas se autocomprendían en términos de las problemáticas en relación con las cuales Fried interpretaba sus obras; cfr. CR. 364 n 124.

propuesta artística que parezca obedecer a las propiedades del medio, o seguirse (“deducirse”) de ellas, o que las haga evidentes, “cuenta como” un paso artísticamente relevante; pero, como él mismo admite, Fried no fue capaz de mantener la noción cavelliana separada de las connotaciones del greenberguiano reconocimiento-como-explicitación, ni de renunciar totalmente al uso de esta segunda noción. Lo que es más, dada la propia indeterminación de la noción cavelliana con respecto a sus casos particulares de especificación, quizás no quepa evitar tal contaminación; como al cabo, Fried también termina admitiendo: “la distinción en cuestión [entre las nociones greenberguiana y cavelliana de “reconocimiento”] era (y, creo yo, sigue siendo) conceptualmente insegura”<sup>58</sup>.

En la noción de “reconocimiento” de las propiedades, convenciones y problemas del medio artístico puede reconocerse una formulación muy peculiar de la noción de “autorreflexividad” o “autorreferencialidad” del arte, comúnmente vinculada al arte moderno como práctica artística, y también atribuida al formalismo como posición teórica. Según la concepción habitual, para la práctica artística, significaría que el arte deja de preocuparse por la tarea de representar el mundo porque hace de sí mismo, de sus propios recursos, el único objeto de su ocupación. Para la teoría formalista, el sostener que la característica esencial del arte es su forma, no su referencia al “mundo” extraartístico, ni su “significado” en algún sentido más “profundo”, querría decir que, siendo la forma lo “artístico” del arte, el arte sólo se remite a sí mismo; y este parece haber sido también el sentido de la noción greenberguiana de “reconocimiento” como explicitación. “Reconocer” las propiedades del medio artístico sería hacer de la práctica artística modernista una práctica “autorreflexiva”; y en este sentido, para el primer Fried de “Three American painters”, el incremento de la autoconciencia reflexiva del sujeto y su correspondiente alienación del mundo estaría en relación con el origen de esta autorreflexividad del arte moderno<sup>59</sup>. El modernismo artístico sería también una actividad “reflexiva” en otro sentido, en el sentido subjetivo, y común en epistemología moderna, de un incremento del grado de autoconciencia del sujeto; porque, en la medida en que Fried caracteriza la práctica modernista del arte como actividad cognitiva<sup>60</sup>, su objeto es hallar las convenciones que suscitan convicción al propio artista, y por tanto, es el conocimiento de aquello que convence al propio artista, o de la propia convicción del artista: es una experiencia que el artista hace sobre sí mismo. El propio Fried admite y pone de relieve el vínculo de su noción de “reconocimiento” con la tradicional noción de “autorreflexividad” o “autorreferencialidad”<sup>61</sup>; pero señala las distancias con respecto a la concepción ordinaria de esos términos, y sobre todo, con una concepción formalista como la de Greenberg.

En Greenberg, la noción de “reconocimiento” tal como él la concebía, ciertamente era el modo como comparecía la idea de autorreferencialidad del arte moderno. Pero lo hacía bajo una concepción formalista, donde la autorreferencialidad sería realizada por la propia obra, y consistiría en un dejar a la vista, hacerse transparente la obra con respecto a sus propios rasgos materiales o “literales”, los procesos técnicos y soporte constitutivos del

<sup>58</sup> AIMAC: 65 n 47.

<sup>59</sup> TAP: 214, 217, y en TAP: 260-262 n 4, la nota sobre Manet a la que ya nos hemos referido.

<sup>60</sup> JO: 146 n 12.

<sup>61</sup> CR: 284. El único defecto es que lo hace de un modo y en un contexto tales que esta cuestión queda confundida con el problema del acceso al significado de la obra artística y a la intención original de su autor, y con el correlativo problema del procedimiento y criterios para analizar, o mejor, para “interpretar” la obra. Problemas semántico y metodológico que son distintos al de la autorreferencialidad propiamente dicha, aunque estén relacionados (su vínculo en Fried es la noción de “alegoría”, y particularmente, la de “alegoría real”), y aunque en los tres casos la disputa de Fried se juega en torno al papel de la intervención hermenéutica del crítico-historiador-espectador. Cfr. nuestros apartados 3.7.7., 3.11.5., 3.11.6., sobre estos otros dos problemas.

medio específico de la práctica artística a la que pertenece y de la que es ejemplar y caso particular. Sería una mera “explicitación” de la condición de artefacto, de objeto, de la obra artística, dejándola a la vista de cualquiera; lo que en Greenberg toma la forma de un primado, anterioridad o prioridad en el tiempo, de la percepción de la literalidad sobre la de la ilusión o la ficción: en la obra de arte moderna, se vería “antes” el artefacto que la ficción, al contrario que en la tradicional. Según esta concepción greenberguiana, la obra de arte moderna, explicitando su literalidad, parafrasea Fried con intención crítica, “en y por sí misma fuerza nuestra atención” sobre dichas “propiedades materiales de un medio, convenciones artísticas, o aspectos de la producción real”<sup>62</sup>, y ya en un plano normativo, el arte moderno debería tender a hacer que se muestre su carácter artístico, es decir, “literal”, sin permitir que quede enmascarado por la ilusión, o por la ficción que produce la representación. Pero por el contrario, el concepto de “reconocimiento” en Cavell y Fried implica que ese repliegue de la obra sobre sí es producto de, y ha de relacionarse con, determinado tipo de intención por parte del artista; y ésta, como todo cuanto cabe saber de la obra, no se puede mostrar más que por una mediación interpretativa que depende de actos hermenéuticos del espectador, y que se encuentra en dependencia contextual de la situación histórica personal del artista. El agente de la autorreferencialidad artística no es ya la propia obra, sino el espectador. Puesto que la autorreferencialidad no es una verdadera acción “de” la obra sobre sí misma, ni algo que la obra pueda imponer por sí misma al espectador, no puede darse por sentado que una obra moderna sea autorreferencial en un determinado respecto en atención a lo que en los datos de evidencia inmediata de la misma supuestamente se muestre “primero”. Que la obra sea autorreferencial o no, es un problema crítico e interpretativo de casos concretos, con relación a contextos históricos concretos.

Asimismo, la reflexividad, o autorreferencialidad, se pone frecuentemente en relación con el arte abstracto. Según la misma concepción común, si el arte cobra conciencia autorreflexiva de sí mismo, entonces deja de hacer su referencia transitiva al mundo como lo otro de sí mismo, y el resultado es la abstracción, porque deja de cumplir toda función representativa. Y esto suscita una objeción dirigida contra el arte moderno y abstracto y sus teóricos (contra los formalistas, para empezar), desde diversas posiciones adversas: la de ser un arte inhumano, frío, encerrado en sí mismo, inexpresivo, enfrentado y separado de la vida y carente de compromiso con la comunicación humana; la de haberse separado y opuesto al mundo y a la realidad. De ser así, sería incluso la perfecta expresión del nihilismo surgido a consecuencia del escepticismo que pone Cavell en discusión. Pero Cavell no quiere entender el arte moderno en términos de tal separación, como ha explicado su intérprete, Diego Ribes<sup>63</sup>. Ni tampoco lo quiere Fried, aunque su temprana descripción de la crisis originaria de la modernidad en Manet pareciera indicar lo contrario<sup>64</sup>. En Fried, sin duda, la abstracción es importante para el arte moderno; pero en Fried el sentido del término no es el de un arte “desconectado de la realidad”, sino el de una representación artística integralmente construida por los recursos del medio al servicio de una intención artística personal, en contraposición a su faceta “literal” de objeto o dato “natural”<sup>65</sup>, lo que tampoco quiere decir una exhibición

---

<sup>62</sup> CR: 284.

<sup>63</sup> Cfr. Diego Ribes, “Introducción”, a *En busca de lo ordinario*, p. 44. Cavell se opondría así, según Ribes, a la autoconcepción “popular” de la vanguardia como “arte puro” (es decir, justamente el aspecto de la vanguardia que Greenberg consideraba diametralmente opuesto al “popular”). Un pasaje importante de un texto muy instructivo, al que volveremos. Para todo este tema de arte moderno y realidad, cfr. nuestro apartado 3.11.3.

<sup>64</sup> Cfr., por ejemplo, su declaración de repudio del “esteticismo” en CR: 255; se podrían citar otros pasajes. Sin embargo, su modo de concebir el vínculo arte-vida ha conocido una formulación inicial que no es muy consistente con la que parece su posición definitiva. De nuevo nos remitimos al apartado 3.11.3.

<sup>65</sup> Esta noción proviene de tomar críticamente la formulación del propio Greenberg: “el arte debe evitar la comunicación con cualquier orden de experiencia no inherente en la naturaleza más literal y esencialmente

impúdica de su artefactualidad, que igualmente es “literal”, exhibición que echaría por tierra su capacidad de convicción.

También en Fried la noción más común y genérica de autorreferencialidad, así como esa peculiar noción de abstracción, están relacionadas con una categoría recibida del formalismo, tan importante en el pensamiento de Fried que en este autor se transforma hasta adoptar un estatuto tan tácito como “metacategorial”: la de la obra de arte como “forma cerrada” sobre sí misma, o totalidad cohesionada, es decir, la noción de “cierre” de la obra, cierre en virtud del cual todo rasgo de la obra está referido sólo a la obra misma. Pero en Fried, la validez y necesidad normativa última del “cierre” de la obra de arte, que en última instancia, antes que cierre “formal” es para Fried “cierre semántico” (totalidad y completud del significado intencional de la obra), no implica cortocircuitar toda expresión y comunicación humana, sino asegurar la completud y la comunicación del significado y de la intención artística del autor. Y el arte abstracto sí puede cumplir tareas “representacionales” tales como, de manera muy especial, representar las condiciones originarias de la realidad visible; así como la expresión del significado intencional del gesto corporal, y finalmente, quizás, la más importante de todas para Fried: la de expresión de sentimientos, que le permite conectar con el mundo vivido y cumplir la función de la comunicación emotiva<sup>66</sup>.

### ***3.2.6. Dialéctica sin fases ni teleología: autocrítica radical y revolución permanente***

Greenberg describió el modernismo en arte como “autocrítica” en algún sentido análogo al kantiano de la “Crítica” como autocrítica metodológica, por parte de la Metafísica, de sus propios recursos, capacidades y límites. Como hemos visto, Fried describe también la dinámica del modernismo e en términos de “auto-crítica”, o puesta a prueba de las normas o convenciones del medio artístico, y, al menos en la formulación inicial de “Three American painters”, radicaliza la metáfora kantiana de Greenberg: sería una “autocrítica radical, permanente”: lo único permanente en el modernismo sería la actitud crítica, y todo lo demás (todo resultado de la crítica), sería sólo provisional. Lo que vale para el pasado, vale también para el presente, y la actitud crítica del modernismo se dirige también hacia el modernismo mismo: el modernismo implica la imposibilidad de aceptar como válida de una vez por todas ninguna propuesta, recurso o invención a los que el artista modernista pudiera llegar como resultado de su investigación. Pues hacerlo, en efecto, supondría el establecimiento de tales logros como patrones a seguir, la apertura de la posibilidad de aceptar su repetición con mínimas variaciones o con perfeccionamientos de grado como algo susceptible de crear valor, y de dar por supuesta su capacidad de convicción para sucesivos artistas; en suma, supondría su conversión en “tradición”, y la pretensión de restaurar la relación premoderna del presente con la tradición. Pero eso es imposible dentro del modernismo, pues en su sistema de valores

---

construida de su medio”, CE 4: 56 (es decir: sin “literalidad”, y menos aún “esencia”). Y va a tener muchas inflexiones en Fried: primero, será “no-figurativo” en un sentido radical que excluye toda relación de fondo/figura; después, será lo que está “organizado sólo según un principio artístico interno”; finalmente, será lo artísticamente construido, en tanto que opuesto al dato artefactual bruto de la “literalidad”. Cfr. 3.4.2.

<sup>66</sup> Cfr. respectivamente nuestros apartados 3.4.2., 3.7.2., y 3.7.1, sobre estos asuntos. Aunque Fried declare no tener nada en contra de lo que él llama “absolutismo formal” de artistas como Barnett Newman o Stella (AIMAC: 16), algunos de estos artistas no pensaban de modo tan formalmente absolutista; y además, Fried siempre termina hallando en sus obras cosas de un plano semántico y expresivo, que no son tan “absolutamente formales”.



no puede dar lugar a convicción. Que algo así ocurriera, significaría que la modernidad artística se habría abrogado a sí misma, llegando a su fin.

Esto parece pensar Fried, cuando sostiene en “Three American painters” que el modernismo es un estado de “revolución permanente”: “[...]la dialéctica modernista como ideal de autocrítica] equivaldría nada menos que al establecimiento de una revolución perpetua – perpetua, por estar dirigida a la crítica incesante de sí misma”<sup>67</sup>. Por ello, desde el punto de vista de la situación modernista, cualquier solución artística “perfecta” es, por el hecho mismo de serlo, imperfecta, ya que, a ojos de una sensibilidad modernista, deja de suscitar convicción en reinstanciaciones posteriores: no puede perpetuarse como portadora de valor, y plantea un problema a resolver. Su fallo es su propia perfección; ha de ser criticada y abandonada:

... la esencia del modernismo radica en su rechazo a considerar una solución formal en particular, no importa cuán lograda o inspirada sea, como definitiva, en el sentido de que permita al pintor repetirla con variaciones menores indefinidamente. Esto equivale a descubrir que si la dialéctica del modernismo fuera a llegar a un punto de detención de una vez por todas, se traicionaría de ese modo a sí misma; que el acto de autocrítica radical en el que se funda y por el que se perpetúa no puede tener fin. [TAP: 235-236]

Fried ha señalado las influencias combinadas de Merleau-Ponty sobre Hegel y de Lukács como incitadoras de esta formulación, además del “segundo Greenberg”<sup>68</sup>. Como modernista, para Fried artísticidad, valor y cambio son sinónimos: la única manera de crear valor artístico es estar poniendo a prueba constantemente las viejas convenciones y proponiendo otras nuevas. Así, por ser autocrítico, entre otras razones, el proceso crítico-reflexivo del modernismo es un proceso dialéctico.

En su crítica de arte posterior Fried descartó esta noción de “revolución permanente”, y la idea asociada de “autocrítica radical”, que en realidad es una paráfrasis de la formulación kantiana de la filosofía trascendental como “crítica”, ya usada por Greenberg para caracterizar el espíritu general de la cultura moderna (paráfrasis motivada, como Fried ha reconocido, por el deseo de presentar la idea de Greenberg con unos tintes que acentuaran su lado dramático); y en la actualidad Fried considera que supone un modelo en exceso simplista de la evolución del arte modernista. Pero lo cierto es que en ella está el germen de un modo de entender el modernismo que ya no es el Greenberg sino que es propio de Fried (y que llevaba consigo la exigencia de reformular la noción de “medio artístico”): la idea de que no es ningún resultado permanente lo que caracteriza al modernismo, sino la actitud crítica que lo mueve<sup>69</sup>:

Mi invocación de la dialéctica y de un ideal de auto-crítica radical perpetua implica un modelo de la evolución de la pintura modernista como totalidad. Lo que en aquél tiempo me entusiasmó era la aparente sofisticación teórica de semejante modelo, que en efecto daba forma dramática a ciertos supuestos hegelianos que estaban tras la lectura explícitamente hegeliana del modernismo como autocrítica. [...] Pero tanta como era la sofisticación, se lograba a un precio demasiado elevado [AIMAC: 18]

<sup>67</sup> TAP: 218; cfr. también TAP: 229, 235-236, 243.

<sup>68</sup> AIMAC: 18, 55-56 n 10; las referencias citadas son *Historia y conciencia de clase*, de Lukács (que Fried leyó en traducción inglesa), “Le langage indirect et les voix du silence” (en *Signes*, París, Gallimard, 1960) y *Les aventures de la dialectique* (París: Gallimard, 1955) de Merleau-Ponty; pero también “After Abstract Expressionism” de Greenberg (Fried dice no haber conocido “Modernist painting” en época de la redacción de “Three American painters”).

<sup>69</sup> Cfr. AIMAC: 18, donde Fried descarta la idea, y AIMAC: 34, donde reconoce, no obstante, que en ella ya está presente su concepción propia, la cual implica la corrección crítica de la teoría de Greenberg.

Sin embargo, no es cierto que Fried abandonase tan rápido esa idea: en 1982 aún la defendía<sup>70</sup>. Ciertamente pertenece a la naturaleza del modernismo, y estaba en el propio Greenberg como modernista, la idea de hacer de la innovación constante una exigencia y una condición de posibilidad de la verdadera experiencia artística; de donde el desprecio, por ejemplo, de Roger Fry y del propio Greenberg (así como de Fried) por el arte entendido como “mera” perfección técnica y de ejecución; y de aquí el hecho de que en Greenberg la mera explotación de las formulas exitosas del arte moderno precedente, sobre todo las “cubistas”, es sólo el “gusto seguro” (*safe taste*) del mero “diseño”, que puede ser agradable, pero que no es comparable al gran arte, el cual no repite, sino que siempre crea calidad en la innovación.

Se puede decir que Fried no ha abandonado nunca completamente esta idea, aunque ya sin una formulación que dependa necesariamente de una retórica “revolucionaria” o “dialéctica”. Para Fried sigue siendo cierto hoy que “la esencia del modernismo reside en su rechazo a considerar una solución formal particular, no importa cuán lograda o inspirada, como definitiva, en el sentido de permitir al pintor repetirla con variaciones menores indefinidamente”<sup>71</sup>. Se puede decir que eso es precisamente lo que hace a la tarea del artista moderno algo “dialéctico”, en un sentido muy simple: que la solución lograda y convincente de hoy se convierte mañana ella misma en un problema a resolver, porque deja de resultar convincente, y el problema que plantea es cómo sacar al arte de ella y devolverlo a su régimen dinámico y vital de movimiento.

Por ello, en su formulación de la teoría de la modernidad artística Fried niega todo supuesto metafísico de teleologismo: no hay base teórica para sostener la existencia de ninguna ruta predeterminada que siga el arte; ni en dirección a una mayor complejidad y diferenciación ni al contrario; y tampoco fácticamente se ha dado ningún proceso evolutivo de este tipo<sup>72</sup>. Con esto, Fried se opone a las versiones “negativas” del modernismo, como la que construye T. J. Clark sobre la lectura de Greenberg (y según Fried, la del propio Greenberg): no siendo básicamente un proceso de negaciones, la evolución del arte moderno no tiene por qué conducir cada vez a un proceso de mayor indiferenciación y homogeneización. Sin embargo, Fried no puede asegurar teóricamente que esto último no llegue a suceder, ni contar más que con una cierta fe (“convicción”) en que el propósito positivo modernista de mantener la creación cultural de valor artístico sea suficiente para impedirlo, ya que desde su historicismo, niega toda base teórica para argumentar concluyentemente contra esa posibilidad; pero al menos refuta también todo modelo teórico teleológico “negativo” que la afirme con certeza y la eche en cara al arte moderno.

Vimos que para Greenberg, el modernismo, como tarea y como proceso, era un “desvelamiento”, un proceso de “puesta al descubierto” (*to lay bare*) de la estructura esencial y transhistórica de cada medio artístico; el planteamiento esencialista de su teoría del medio le llevaba a un finalismo: en efecto, suponía la introducción de una meta del proceso de cambio artístico modernista, que se alcanzaría al lograr la pureza del medio. Este teleologismo era también un reduccionismo, pues el proceso evolutivo consistía en la purificación de cada medio artístico, reduciendo cada uno a sus propiedades exclusivas por progresiva separación entre todos ellos, en una irreversible eliminación de lo común y lo espurio, hasta llegar a su total reducción a la esencia. En su juventud, Fried pudo aceptar al comienzo la idea greenberguiana de “desvelamiento” como “purificación”, o “reducción”, y la idea de la

<sup>70</sup> Cfr. HMW: 72.

<sup>71</sup> TAP: 236. Lo acabamos de citar algo más arriba.

<sup>72</sup> HMW: 69-70.

reducción modernista como un dato de hecho de la evolución del arte moderno: el proceso modernista consiste en quitar al arte elementos espurios, sustractivamente, sin retorno ni conservación de lo eliminado<sup>73</sup>. Pero ya no hay lugar para esto en el Fried maduro. Su teoría antiesencialista del medio artístico le permite oponerse al teleologismo de Greenberg, pues de ningún medio artístico se presupone una esencia única cuyo aislamiento quepa postular como objetivo del proceso, cuya lógica no es de eliminación ni exclusión. Esta idea de que el modernismo no es un proceso que tenga un fin definible en términos del logro de una meta última, estaba ya en su temprana formulación “dialéctico-revolucionaria” de “Three American painters”; y Fried admite que esa formulación, incluso aunque no represente su posición más madura como crítico sobre la teoría de la modernidad, es ya de algún modo antigreenberguiana: en claro paralelismo con la “ciencia revolucionaria” de Kuhn, el arte modernista, que no tiene convenciones establecidas de modo definitivo (a excepción de la que llamamos su “norma maestra”, el compromiso con el valor y la tradición<sup>74</sup>) sería como la práctica científica si ésta nunca pasara a la fase de “ciencia normal”<sup>75</sup>.

Y a este antiteleologismo conduce también el hacer de la calidad, de la convicción y del propio sujeto de los actos artísticos de creación y recepción el verdadero “objeto” de conocimiento y la verdadera meta de búsqueda de la práctica artística modernista. Greenberg entendió el proceso evolutivo modernista como una búsqueda del conocimiento de la esencia de cada medio artístico; y en nuestra reconstrucción de la teoría de la modernidad de Greenberg, hemos señalado cómo la concepción que Greenberg tenía de la esencialidad del medio artístico, y su identificación de la pintura con ciertos rasgos del soporte pictórico, mediante argumentos del tipo de la exclusividad con respecto a otras artes, llevaron a aquél a proclamar culminado el proceso y alcanzado el máximo grado de reducción, dando por hallada su esencia, y a postular una nueva fase, un cambio de dirección y dinámica del proceso, orientado a descubrir la fuente de la calidad artística. Una de las razones que llevaron a Fried a criticar la teoría de la modernidad de Greenberg fue justamente lo que a él le parecían (y le siguen pareciendo) los errores de tal postulado, que Fried cree que llevaron a Greenberg a una inconsistencia entre su modelo teórico (su teoría reduccionista del modernismo) y sus propios hallazgos como crítico sobre la “opticidad”, la “apertura”, el color y otros rasgos del arte reciente que apreciaba<sup>76</sup>. El primer error sería haberse basado en una concepción esencialista del medio, que sólo podía llevar a Greenberg a entender la dinámica del modernismo como proceso reductivo. Tal reduccionismo llevaría a la primera inconsistencia con los hallazgos críticos de Greenberg, ya que lo lógico sería declarar terminada la tarea de la pintura modernista; pero Greenberg seguía apreciando la calidad de la obra reciente de ciertos pintores, y viendo en ella innovación. Esto llevaría al segundo error: postular la segunda fase como único modo de explicar que siga produciéndose pintura que a los ojos de Greenberg seguía siendo modernista y relevante, en lugar de dar por acabada la pintura modernista. El tercer error, sería la tesis greenberguiana de que la esencia del valor artístico descubierta en la segunda fase, radicaba en el momento de la concepción o la inspiración dentro del acto creativo. Ello llevaría a inconsistencia con la justificación analítica del valor de las nuevas obras modernistas, que Greenberg encontraba en las categorías de

<sup>73</sup> Por ejemplo, en “Anthony Caro”, de 1963; cfr. AC: 271-272.

<sup>74</sup> En efecto; este acto de compromiso es para la práctica y la crítica de arte modernista como el “salto a la fe”.

<sup>75</sup> Aunque algún crítico de Fried (y de Cavell, y del propio Kuhn) no lo ha visto así y ha acusado a Fried de querer, con su noción de “modernismo”, imponer un “paradigma” de carácter “normalizador”; en principio para la crítica de arte, pero presuntamente también para la práctica artística. Esta es la crítica de Caroline A. Jones. Cfr. nuestro apartado 3.10.1.

<sup>76</sup> Cfr. AIMAC: 39-40.

“apertura” y “color”, pero que difícilmente podrían relacionarse de un modo vinculante o significativo con la declarada fuente del valor artístico en la “concepción”.

En cambio, Fried, con Cavell, adopta la convicción como único término de referencia de todo el proceso modernista entendido como proceso de conocimiento; aquello de lo que el modernismo constituya una puesta al descubierto y una revelación será siempre de la crisis de la convicción, o de su ausencia total, o de su necesidad profunda, o de las fuentes históricamente variables de convicción que posee un medio artístico; puesto que todas las categorías relevantes de la comprensión teórica del medio artístico y del arte moderno: la de convención constitutiva del medio, la de “crisis”, la de “reconocimiento”, la de “modernidad” y finalmente la de “obra de arte”, han quedado definidas con relación a la de “convicción”, y equiparadas en su carga axiológica a la de “valor artístico”

... si, como yo sostuve contra [Greenberg], la dimensión “cognitiva” de la dinámica modernista era un intento de descubrir aquellas convenciones que, en una coyuntura histórica determinada, fueran capaces de suscitar o provocar convicción, entonces no había razón para imaginar ni que la dinámica tuviera la forma de una “reducción”, ni a fortiori, que sería sucedida por una segunda dinámica orientada a determinar los fundamentos generales del valor o la calidad en el arte [AIMAC: 39]

Fried se refiere aquí a un texto de “Art and objecthood” donde aparece la misma idea<sup>77</sup>. Así, pues, concluye Fried, “... [la noción wittgensteiniana de “convicción”] tiene la virtud, entre otras cosas, de deshacer la artificial separación que Greenberg se vio llevado a postular entre dos fases distintas, aunque de algún modo continuas, de la dinámica modernista”<sup>78</sup>.

Hay una sola razón por la que Fried conserva la imagen esencialista greenberguiana del desvelamiento como metáfora para describir el sentido del proceso evolutivo del arte modernista; y es la misma que en el caso de Cavell<sup>79</sup>. Pero dado el planteamiento historicista y relativista, sólo cabe mantener la idea de “desvelamiento” a condición de entender lo que se desvela de otra manera: no es la esencia inmutable de los medios artísticos como datos naturales objeto de conocimiento teórico; sino el hecho de que la verdadera sustancia de toda experiencia del arte es calidad y convicción. En cuanto que su origen está en la crisis de los mecanismos tradicionales de legitimidad, el modernismo pone al descubierto que la crisis de la tradición supone la falta de criterios fijos y estables para asegurar la convicción; pone al descubierto que esto era el trasfondo constitutivo a la condición de todo arte (no sólo el moderno), por debajo de la superficie de estabilidad que la tradición le dio, mientras duró; pero con ello, lo que el Modernismo pone al descubierto es lo que Fried y Cavell, parafraseando a Wittgenstein, denominan la “necesidad profunda”, pese a todo, de la convicción. El arte moderno se encamina así en una búsqueda por poner de relieve las fuentes de toda convicción. Una búsqueda que no tiene punto final, ni puede tener descanso, porque lo que la crisis de la tradición implica es justamente que cuáles sean esas fuentes es algo que nunca puede darse por sentado: siempre ha de volver a ser redescubierto, caso por caso.

---

<sup>77</sup> Cfr. AaO: 169 n 6.

<sup>78</sup> AIMAC: 38.

<sup>79</sup> Cfr. MWM: 216, 228, 220-221.

### 3.3. “Teoría de la teatralidad” y tradición antiteatral

“Teoría de la teatralidad” es el término por el que se ha dado en llamar el conjunto de nociones y categorías históricas puestas en juego por Michael Fried en su interpretación del curso histórico del arte desde mediados del siglo XVIII hasta los orígenes mismos del arte moderno con Manet; es decir, lo que viene a ser su teoría de los orígenes o prehistoria del arte moderno, y que constituye simultáneamente el cuerpo fundamental de su historiografía, en tanto que centrada en la explicación histórico-genética de dicho origen. También se ha conocido por ese nombre la posición teórico-crítica sostenida por Fried en su debate de juventud contra los “nuevos comportamientos artísticos” de los años 60, sobre todo el arte minimalista, la instalación y la *performance*, existiendo una cierta tendencia entre los intérpretes a confundir esta posición polémica de Fried con los aspectos clave de la infraestructura teórica de su actual historiografía. Fried, aún reconociendo la profunda relación entre una cosa y la otra, nunca ha dejado de lamentar esa confusión; si bien, salvadas ciertas diferencias, lo cierto es que en su obra crítica de los años 60 se encontraban los cimientos de algunas ideas clave de la posterior teoría historiográfica de la teatralidad, y este es un hecho que Fried no deja tampoco de reconocer y señalar:

Toda esta cuestión resulta aún más complicada debido al hecho de que el problema de la teatralidad, definida como término peyorativo que implica el mal tipo de consciencia de una audiencia, surgió originariamente en torno a mediados del siglo XVIII en Francia (un detalle del que me había dado cuenta desde cuando impartía clase sobre la teoría y la crítica [de arte] de Diderot por primera vez en 1966). Subsiguientemente, he realizado un montón de trabajo histórico dirigido a establecer que el intento de derrotar lo teatral fue un impulso central de una tradición mayor dentro de la pintura francesa entre, digamos, Greuze y Manet. [...] Pero cuando menos, esto significa que los argumentos antiteatrales de “Arte y objetualidad” pertenecen a un campo histórico más amplio que aquél de abstracción contra arte minimalista en 1967... [TAMP: 57]

Y por otra parte, la teoría de la teatralidad, como propuesta historiográfica de Fried, en realidad no es tan “posterior” al debate de “Art and objecthood”, ya que para el momento en que Fried formula claramente su posición crítica como debate contra la teatralidad de cierto arte contemporáneo (es decir, hacia 1966 o 1967), ya se encontraba nuestro autor inmerso en los primeros pasos de las investigaciones sobre el arte francés de la proto-modernidad que le conducirían a sus ideas sobre una “tradición antiteatral” en la práctica artística y la crítica de arte francesas anteriores al siglo XX. En otra parte de nuestro estudio, nos ocuparemos de aclarar la relación entre la problemática antiteatral que Fried describe en su historiografía y los fenómenos de la teatralidad llamada por él “literalista”, contra la que polemiza en “Art and Objecthood”, y de precisar qué novedad presentan éstos frente a aquéllos<sup>1</sup>.

En el presente capítulo, nuestra atención se limita a la “teoría de la teatralidad” como parte de la investigación histórica de Fried. Teoría con la cual dicha investigación tampoco debe identificarse totalmente, como a veces se hace; aunque sí es, ciertamente, el eje o “marco teórico” en torno al cual se construyen las restantes categorías y conceptos históricos de su historiografía, y se organiza el entero espacio histórico que abarca su investigación. En exclusiva restricción a la historiografía de Fried, el término “teoría de la teatralidad” (que el propio Fried no suele emplear como tal para referirse, como si dijéramos, a un cuerpo teórico bien delimitado y subyacente a su propia obra) designa una teoría sobre las motivaciones, valores y normas de la práctica artística y crítica de una cierta época histórica,

<sup>1</sup> Cfr. el apartado 3.4.5. Algunas de estas críticas de Fried afectan también al formalismo; cfr. 3.4.6.

y ello abarca al menos dos aspectos. Por un lado, la propia narrativa historiográfica de esa época como prehistoria del arte moderno, desde mediados del siglo XVIII hasta Manet, que es construida por Fried en torno a la hipótesis de una “tradición antiteatral”, con su juego o conjunto de categorías históricas (de fases, períodos, tendencias, épocas). Por otro lado, el conjunto de conceptos teóricos vinculados a aquella tradición, que Fried aplica en esa reconstrucción histórica, empezando por la propia noción de “teatralidad”; el cual conjunto está también vinculado a su teoría de los medios artísticos y de la modernidad artística, porque refleja la determinación histórica fundamental del arte, y en particular, del medio pictórico, durante la época de desarrollo de dicha tradición. Conceptos éstos que en varias ocasiones Fried aplica también para reconstruir la verdadera y “oculta” posición de artistas, y sobre todo, de teóricos, algo anteriores al período de la tradición antiteatral o más próximos a nuestra época contemporánea<sup>2</sup>; y en diversos puntos de nuestra investigación habremos de examinar varias de esas lecturas en clave de posición de “antiteatralismo inconsciente”.

La llamada por Fried “tradición antiteatral” fue objeto de su atención prioritaria durante las tres décadas que van desde 1969, fecha en que su tesis doctoral, bajo el título “Manet’s Sources”<sup>3</sup>, hizo una privilegiada aparición pública en la revista *Artforum*, hasta 1995, cuando se publica la monografía sobre Manet que supone la expansión, justificación, contextualización y en cierta medida autocorrección de aquél primerizo intento de juventud, y que viene a ser el cierre de su reconstrucción histórica propiamente dicha de aquella tradición antiteatral, en sus líneas generales (pues sobre aspectos particulares aún encontrará Fried cosas que aclarar). Reconstrucción cuyo desarrollo acontece en tres obras centrales que forman una suerte de trilogía “antiteatral” en la obra de Fried: en *Absorption and theatricality* (1980), desde el origen de la tradición antiteatral en el siglo XVIII hasta la época “heroica” de David; en *Courbet’s Realism* (1991) desde la época tardía de David, hasta la última gran crisis interna de la tradición, bien entrado el siglo XIX, pero teniendo como centro una sorprendente interpretación de la obra de Courbet; mientras que *Manet’s Modernism* (1995) se centra en la última fase, la de la llamada “generación de 1863”, y en la disolución final de la tradición a manos de Manet; amén de una serie de otros textos y artículos<sup>4</sup>. En estos trabajos, Fried, al mismo tiempo que ofrece una prehistoria o “arqueología” de las raíces del arte moderno, o “modernismo”, en una tradición y concepción artísticas muy diferentes, cuya destrucción y olvido es el acontecimiento que da

<sup>2</sup> Se trata básicamente de las lecturas, realizadas desde una perspectiva de reconstrucción del “inconsciente del texto”, que Fried propone de Baudelaire en “Painting memories”; de Roland Barthes en “Barthes’s *punctum*”; de Roger Fry en “Roger Fry’s Formalism”; así como la del propio Diderot ofrecida a lo largo de *Absorption and theatricality*; y sólo hasta cierto punto, la que Fried propone de Winckelmann en “Antiquity Now”.

<sup>3</sup> Si bien en este texto de un momento primerizo aparece la noción de “teatralidad”, la noción de una “tradición antiteatral” aún no está claramente articulada entonces en el pensamiento de Fried; cfr. MM: 143. Aparece, en cambio, algo más claramente esbozada en la sección II del también temprano ensayo sobre Thomas Couture que citamos más abajo (cfr. TCTA: 41 ss.).

<sup>4</sup> Entre los cuales, sobre todo: “Thomas Couture and the theatricalization of action in 19<sup>th</sup> Century French painting”; “Absorption: A master theme in Eighteenth-Century French painting and criticism” (texto precursor del libro de 1980); “Painting memories: on the containment of the past on Baudelaire and Manet”; la voz de enciclopedia “Salons”; “David et l’antithéâtralité”; “Géricault’s Romanticism”; y en cierto sentido, también, aunque ya fuera del estricto espacio histórico de la tradición antiteatral, “Caillebotte’s Impressionism” y “Thoughts on Caravaggio”; además del fundacional “Manet’s Sources” (incluido en *Manet’s Modernism*) y de la serie de artículos que constituyen meras versiones previas, publicadas luego con escasas alteraciones como capítulos de las tres grandes monografías, o partes de los mismos. También los estudios sobre los otros dos “grandes realistas” decimonónicos, *Realism, writing, disfiguration* y *Menzel’s Realism*, contienen indicaciones importantes sobre la tradición antiteatral que completan el panorama. Los detalles bibliográficos e indicaciones sobre traducciones, los encontrará el lector en nuestra bibliografía de fuentes al final de este estudio.

origen al modernismo y lo funda como campo histórico de la actividad artística y crítica, es también, como veremos, un peculiar argumento de carácter histórico, o “genealógico”, contra el formalismo como ideología del arte moderno (como posición teórica de “modernismo”), y que lo pone en evidencia como subproducto teórico del olvido sobre el que se instaura aquél acto fundacional. Pero de esto último también nos ocuparemos en detalle en otro lugar<sup>5</sup>. Digamos, pues, que la “historia de la tradición antiteatral” de Fried es un argumento de “doble dirección”: alejándose en el pasado hacia una época artística muy distinta, que sólo podemos comprender sacando a la luz la diferencia que la separa de nosotros, pero que es también la época de la que la nuestra procede<sup>6</sup>; y viniendo sobre y contra nosotros, poniendo al descubierto las olvidadas motivaciones originarias de nuestro modo generalizado de entender el arte moderno, el cual marca nuestra comprensión general del arte “de término medio”. Y aunque no es nuestro propósito trazar una biografía intelectual propiamente dicha de Michael Fried, sí podemos conjeturar que este interés y dirección de investigación probablemente estaban ya preformados con anterioridad al intervalo de tiempo señalado, cuando Fried era aún un estudiante de Historia del Arte de postgrado labrando su camino hacia el título de doctor, asumiendo sus primeras obligaciones docentes, y ajustando cuentas con su modelo teórico-crítico greenberguiano.

Comenzaremos, en nuestro primer apartado (3.4.1.), por caracterizar suficientemente la noción de lo que Fried entiende por una “tradición antiteatral”, lo que supondrá también una caracterización, siquiera provisional (ya que las aclaraciones conceptuales detalladas las dejamos para otro apartado), de la noción de la problemática que la constituye y define, precisamente la de la “teatralidad”. Veremos como esta tradición es específicamente nacional y francesa; y cómo surge, análogamente al Modernismo, de una situación de crisis de credibilidad de la representación figurativa, debida este caso a la inevitable referencia a la presencia de un espectador, que es ontológicamente constitutiva de toda representación artística; referencia que, por primera vez en el arte occidental, y paradójicamente, se vuelve necesario anular para restaurar su credibilidad: en ese problema radica la singularidad de esta tradición. Inmediatamente, pasaremos a sintetizar las principales peripecias de dicha tradición, según las reconstruye la historiografía de Fried. La tradición antiteatral tiene sus raíces en una “tradición realista” de origen barroco, que sería principalmente “absortiva”, o bien “corpórea” (segunda hipótesis histórica central de Fried, cuyo estatuto también requerirá reflexión). Y comienza como reacción, en la segunda mitad del Siglo XVIII, contra el inmediato pasado del arte decorativo del Rococó francés, y con la apariencia de un movimiento de restauración “neoclásico” del viejo discurso académico de la pintura de tema “histórico”, con nociones valorativo-jerárquicas sobre los “géneros” pictóricos y la superioridad de aquellos de figura humana y carácter narrativo; pero tras esta reacción restauradora hay una respuesta al novedoso problema de la teatralidad. La tradición comienza con una fase de pintura de estados “de ensimismamiento”, que Fried llama “absortiva”, protagonizada por Chardin, cuya representación de figuras humanas en acciones cotidianas en obras “de género” al comienzo mantiene a raya el problema; pero esto deja luego de bastar, y tras una “dramatización” del tema absortivo de género, con Greuze, se hace necesario el recurso del drama y la narración con un ritmo intenso, y la primera fase plena de la tradición antiteatral es de orientación dramática, encumbrada por Diderot como teórico y por el David de *Los Horacios* como artista, con el formato pictórico del *tableau* narrativo de tema “histórico” como paradigma de obra de arte “completa”.

---

<sup>5</sup> Cfr. nuestro apartado 3.11.8.

<sup>6</sup> “La nuestra”, puesto que para Fried no es cierto que la época del modernismo y del arte moderno esté ya clausurada en nuestra actual contemporaneidad, como pretenden los teóricos de la postmodernidad.

A ello sigue un período en que la eficacia antiteatral de acción y drama se deteriora, provocando una reacción de abandono de los mismos por los artistas más avanzados, empezando por el propio David, al tiempo que otros más “oficiales” como Gros los teatralizan, explotando sus efectos para los fines de la propaganda napoleónica, lo que culminará más tarde en “realistas académicos” como Delaroche. Dentro de la generación de artistas a la que pertenece, el “romántico” Géricault reacciona a la crisis de modo radical y extremando el contenido emotivo. Veremos las dificultades que encuentra Fried para encajar en este panorama a Delacroix y a Ingres. En cambio, las generaciones siguientes tienen artistas importantes que reaccionan contra la teatralización de la acción, mediante la caricatura con Daumier, o al afrontar los problemas del retrato fotográfico temprano con Disdéri; y con Millet, la reacción es un abandono del drama y un retorno a la representación “absortiva” de género. La última gran crisis interna de la tradición antiteatral es la de los recursos expresivos de la propia pintura absortiva, pero la reacción de Courbet a ella no pudo ser comprendida por los coetáneos ni por el propio artista. La llamada “generación de 1863” cierra la tradición antiteatral: sus artistas responden a la crisis combinando atmósfera y temas “absortivos” con un elemento dramático de confrontación tomado del retrato, en un formato mixto de *tableau-portrait* que se presenta ahora como nuevo paradigma de la obra completa. Manet radicaliza la propuesta prescindiendo de lo absortivo en favor de la confrontación y a costa de la inteligibilidad y del efecto de “completud” de la obra; pero con ello, reconoce abiertamente la presencia del espectador, y así pone fin a la tradición antiteatral y funda la era modernista iniciada con el Impresionismo, donde la dificultad de entender la propuesta de Manet suscita su malentendido ya inmediatamente, por parte de los pintores impresionistas, bajo su advocación exclusiva de un “realismo óptico”. Cierra este apartado una reflexión sobre el problema del inicio y el fin de la tradición antiteatral según la compleja estructura de apertura y cierre que propone Fried para entender su relación con su pasado y con su sucesión.

Nuestro segundo apartado (3.4.2.) analiza de un modo más detenido la serie de conceptos teórico-críticos que configuran el “léxico” de la tradición antiteatral, que Fried ha reconstruido a partir de la posición expresada en la “fase dramática” de la tradición antiteatral sobre todo por Diderot; léxico en relación con el cual se sitúan y entienden los demás términos críticos aparecidos en décadas sucesivas, como evolución o matización de aquél. Un problema importante es que no siempre en las propias fuentes textuales críticas está claro cuál es este léxico, ni es estable su uso, y hay una fuerte intervención interpretativa de Fried, quien además construye sobre este material sus propios términos analíticos para emplearlos en el estudio de obras de esta tradición, y a veces no es posible diferenciar éstos nítidamente del léxico de la tradición antiteatral propiamente dicho, el cual es también en buena parte “construido” por Fried. Adoptamos para nuestro análisis el modo de exposición de una suerte de “diccionario crítico” de dichos términos. Damos cuenta del origen de la problemática de todo el período en un problema de legitimidad de los recursos del medio específico del arte escénico del teatro, con la generalización de ese planteamiento a todas las artes, donde la noción central, “teatralidad”, tiene origen en la contraposición valorativa diderotiana “ver/ser visto”. Nos detendremos especialmente en otro de estos conceptos, el de ensimismamiento o “absorción”. Dicho concepto muestra un alto grado de ambigüedad: primero, al abarcar un aspecto que llamamos “objetivo” (referido a ciertas propiedades expresivas y organizativas de la representación artística), y otro “subjetivo” (referido a un cierto tipo de estados mentales de los sujetos “reales”, y también a un estado mental del espectador de la obra de efecto “absortivo”); segundo, porque Fried caracteriza como “absortivas” a actividades y situaciones por rasgos opuestos: la intensa concentración en un solo objeto y el olvido de todo lo demás, la intensa consciencia y cierta inconsciencia;



y tercero, porque el rango de las actividades que este concepto abarca es un amplio abanico que Fried agrupa bajo la noción de “continuo absortivo”. De esta noción deriva la categoría analítica de “estructura absortiva”, o estructura pictórica compleja lograda por recursos compositivos y expresivos. Examinaremos otras categorías, la mayoría con componente valorativo, positivas y negativas, tales como: “drama”, “golpe de efecto”, “expresión”, “acción”, “pose”, “mueca”, “composición”, “ordenación”; estas dos últimas son parámetros de la noción de *tableau*, principal noción normativa del formato de la obra antiteatral lograda, narrativa y dramática. Señalaremos cómo la mayoría de esos conceptos hacen referencia a aspectos expresivos de la representación de figura humana y de su gesto y su acción, y cómo algunos de tales aspectos se transfieren también a obras que propiamente no son “de figura”, y se pondrá de relieve una tendencia generalizada a la polarización valorativa de estos conceptos. Daremos cuenta de la noción de “ficción suprema” o “ilusión ontológica”, en la cual Fried cifra el ideal permanente de la relación desteatralizada obra-espectador para toda esta tradición, y que conlleva un grado de paradoja, pues supone tanto la cancelación de uno de los términos, el espectador, como único modo legítimo de habérselas con esta relación, como la cancelación del carácter objetual o artefactual de la representación artística en tanto que producto artificial de cuya finalidad forma parte el espectador, haciendo de ella algo en cierto modo similar a un producto de la naturaleza.

Muy brevemente analizamos, para terminar, las que pueden considerarse las principales estrategias que la crítica antiteatral ha formulado y recomendado, y que los artistas antiteatrales han ideado y puesto en juego, para realizar el ideal normativo antiteatral de la “ficción suprema”, o cancelación de la función y figura del espectador como instancia externa, enfrentada y ónticamente determinante de la obra artística (3.4.3.). Dichas estrategias son modos de coordinar y emplear diversos recursos (muchos explícitamente designados por el léxico antiteatral examinado en el apartado precedente, aunque no todos<sup>7</sup>), expresivos, compositivos y de otro tipo, para realizar dicho ideal, y también otras tantas maneras de entender en qué consiste lograrlo, es decir, en qué puede consistir “neutralizar el espectador”. En definitiva, se puede considerar que esas estrategias a lo largo de todo el desarrollo de esta tradición se han reducido a tres: la de “cierre” de la representación contra el espectador, la de “entrada” ficcional del espectador en el espacio de la representación, y la de “fusión” física, cuasi-corporal, pero también ficticia, del artista en tanto que espectador de su propia obra, con la representación por él producida. En todas hay un impulso de anular la experiencia de distanciamiento del espectador respecto de la obra, la cual resulta de la crisis de credibilidad de la representación debida a la teatralización de la relación obra-espectador, experiencia que constituye el sello de este período histórico, y que según sugiere Fried, ya nunca volverá a ser totalmente superable.

### **3.3.1. Noción y narrativa histórica de la “tradición antiteatral”**

En la sección tercera de la “Introducción” al volumen recopilatorio *Art and objecthood*<sup>8</sup>, Fried define la “tradición antiteatral” como una tradición, tanto de práctica artística como de discurso teórico y crítico sobre el arte<sup>9</sup>, desarrollada entre los límites

<sup>7</sup> Este último es el caso de las estructuras de desdoblamiento y rotación de los “ejes” llamados “de atención” y “del espectador”. Muy similar, aunque éste sí lo abordamos (en 3.4.2.), es el caso de las llamadas por Fried “estructuras absortivas”. Son nociones que como tales pertenecen más al repertorio analítico de Fried que al léxico crítico usado por los autores antiteatrales en sus propios textos y en su propia época.

<sup>8</sup> AIMAC: 47-54.

<sup>9</sup> Aquí específicamente se refiere a la pintura.

cronológicos de la segunda mitad del siglo XVIII y la década de 1860 y 70, entre la época de Chardin y la entrada de Manet y los Impresionistas en la escena artística. Su primer teórico, no en sentido absoluto, pero sí de un modo más o menos explícito, aunque no totalmente, ni de modo propiamente sistemático, habría sido Denis Diderot. Y su preocupación central habría sido la relación entre obra de arte y espectador, proponiendo el objetivo normativo de “neutralizar” la que Fried considera una “convención primordial”, o constitutiva, de la pintura: que aquello para lo que son producidas las obras pictóricas y que define su estatuto óntico es el ser contempladas por un espectador.

La tradición antiteatral es lo que a veces Fried denomina una “cultura pictórica”. Una cultura pictórica es un conjunto de prácticas artísticas, o mejor, la determinación concreta que toma un conjunto de tradiciones de dichas prácticas en un momento histórico determinado, y circunscrito en un área geográfica y cultural determinada. Área que en el caso de la “tradición antiteatral” es la francesa, pues se trata de una tradición, según Fried, específicamente “francesa”, que se inscribe en la trayectoria histórica más amplia de las tradiciones de las prácticas artísticas del arte europeo, al menos después del Renacimiento, como forma particular que dichas prácticas toman en el área cultural francesa (esto es, dentro de la tradición artística francesa en general). En una cultura pictórica, las prácticas artísticas se estructuran y orientan conforme a un “proyecto artístico” o ideario compartido, que generalizando una expresión a veces usada por Fried podríamos describir como “una estructura de intenciones artísticas por parte de los artistas y una estructura de demanda, expectativa y recepción por parte de los críticos y audiencias”<sup>10</sup>. Ese proyecto artístico compartido, que sin embargo puede tomar distintas inflexiones en distintos momentos de la evolución histórica de esa tradición, y que se realiza de modo distinto como proyecto artístico personal para cada artista individual que trabaja dentro de ella, puede orientarse conforme a un ideario prescriptivo o normativo de cierta determinación y coherencia, aunque no necesariamente sucede, según indica Fried, que toda cultura pictórica haya de configurarse y definirse en torno a un ideario, problemática, y valores estéticos tan claramente explícitos y fuertemente unificados. Se encuentra entre los rasgos peculiares de la tradición antiteatral francesa que sí se configura de este modo, y esta es una de las razones que la vinculan genéticamente con el modernismo, según lo entiende Fried<sup>11</sup>. Y también es rasgo privativo de la tradición antiteatral el que, en su caso particular, el ideario o programa estético colectivo resulta ser el de la “antiteatralidad”. Definir la noción de una tradición antiteatral implica, pues, caracterizar de modo siquiera elemental la problemática de la teatralidad en torno a la cual ella se articula como cultura pictórica.

Fried explica que el momento histórico de inicio de esta tradición, es también el inicio de una crisis de confianza del espectador en la verosimilitud o vivedez de la representación artística, o de la naturalidad o “realidad” de lo que muestra: una crisis de credibilidad, o de “convicción”, diría Fried. La representación pierde su capacidad persuasiva, y pasa a correr el riesgo de ser experimentada ahora como un artificio, un artefacto, algo artificiosamente dispuesto y planeado para ofrecerse al espectador; y lo que

<sup>10</sup> AIMAC: 50. Este uso de la expresión es una generalización por nuestra parte, ya que Fried en esa frase se refiere en particular a los términos críticos y el sistema de valores característicos de la tradición antiteatral, sin pretender caracterizar con ello el concepto de una “cultura pictórica”, del que en ningún momento ofrece una definición, ni aclara su estatuto teórico, ni por lo demás emplea de un modo estable, sino sólo ocasional.

<sup>11</sup> Cfr. MR: 11-12, donde Fried explicita la “concepción suprapersonal” de la práctica artística organizada en torno a un “único problema omnicompreensivo” como uno de los elementos característicos de la “norma clásica francesa”, la concepción particularmente francesa y post-dieciochesca de la práctica pictórica que ha quedado “internacionalizada” (y descontextualizada) a través del nexo genético que une la tradición antiteatral con el modernismo. Más sobre esto en 3.11.7.

es peculiar de la tradición antiteatral es que precisamente por ello deja de suscitar en el propio espectador al que se dirige la confianza de la que, al parecer, tradicionalmente hasta entonces venía gozando “de suyo”; confianza que tal vez, en atención a esto último y conforme a la terminología de Fried, debamos llamar “fe” o “creencia” tradicional, más que “convicción”<sup>12</sup>. El espectador de esta específica época histórica y ámbito cultural (Francia, mediados del siglo XVIII) cobra así conciencia de que es constitutivo de toda obra de arte el ser un objeto producido para ser exhibido ante un espectador y contemplado por él, conforme a unas reglas, normas o condiciones de tal exhibición-contemplación, que son siempre contingentes, social, histórica y tradicionalmente dadas. A la representación artística le afecta así una pérdida de todo supuesto carácter inmediato, o natural, o vívido, y en cierto sentido, “autónomo”; y se pone de manifiesto su carácter artificial, reglado por el orden simbólico y normativo de la sociedad que determina el “gusto” y las modas de ésta, su carácter (“literal”, diría Fried, y también Clement Greenberg) de objeto constituido heterónomamente por una instancia externa; que en este caso no es tanto el autor de la obra como el propio espectador. En tal situación, para el espectador de la época, toda obra pictórica corre el riesgo de aparecer como si asumiera una pose artificial para complacerle, motivada por su presencia: como si fuera demasiado consciente de su presencia ante ella, o estuviera demasiado preocupada por satisfacer sus expectativas; “demasiado” como para lograr, efectivamente, satisfacerlas. La obra correrá siempre el riesgo de aparecer al espectador marcada por esa cualidad psicológica designada por un término muy particularmente inglés: *self-consciousness* (afectación, falta de naturalidad, artificiosidad, inseguridad...). Y justamente si así sucede, no le satisfará: la encontrará artificial e inauténtica, experimentará ante ella una “confrontación”, “distancia” o “escisión”.

Surge así, para esta cultura pictórica, el problema de la teatralidad, que tiene la forma de una paradoja. Precisamente porque se da cuenta de que la representación está hecha para suscitar su atención, produciendo un doble efecto: convencerle y complacerle, el espectador la encuentra *incapaz* de complacerle o de suscitar su atención, y no la halla convincente; esto también produce un efecto: el espectador la encuentra “corrupta”. Un problema que Fried formulará, con ayuda de Diderot, en términos de la contraposición entre dos términos: “ver” y “ser visto” (o “mostrarse”, “ser mostrado”); y donde el término que introduce la corrupción es el segundo. Igualmente, surge ahí la “antiteatralidad” como ideal para esta tradición, que es igualmente paradójico: la representación sólo es capaz de convencer, de complacer al espectador si no da a éste señas de estar pretendiendo hacerlo, si lo ignora, lo que supone una especie de “ceguera” de la obra hacia la presencia del espectador. Sólo si la representación no parece aspirar al interés del espectador o depender de él, logrará suscitarlo, y sólo entonces convencerá y al espectador le parecerá vívida. Pero para ello es necesario que no parezca estar “hecha para” exhibirse al espectador, ni estarse exhibiendo ante él. Y como la referencia al espectador es lo que está involucrado, será necesario hacer algo con respecto al espectador, que consistirá en establecer estrategias de la representación para “suprimirlo” ficcionalmente, esto es, para que la obra suprima de sí misma toda referencia al espectador, de modo que el espectador no experimente tal referencia. Si lo consigue, el resultado será el objetivo normativo de la tradición antiteatral, que Fried denomina “ficción” o “ilusión suprema”. Pero sobre esto, que es conceptualmente nada simple ni evidente, tendremos ocasión de aclarar más en el apartado siguiente de este capítulo.

---

<sup>12</sup> Pues, de acuerdo a lo que vimos en 3.1.1., “convicción” sólo se aplica a una situación de crisis como la modernista, pero bajo una situación de estabilidad “tradicional”, sólo cabe hablar de “fe” inquebrantable.

La formulación de la categoría histórica de “tradición antiteatral” como tradición nacional francesa, obliga a Fried a enfrentarse a la visión, aún hoy dominante, del arte de la segunda mitad del siglo XVIII, configurada desde un punto de vista fuertemente “internacionalista”, en torno a la noción estilístico-iconográfica de “Neoclasicismo” como movimiento artístico internacional. Fried insinúa, en primer lugar, que el uso historiográfico habitual de esta noción está contaminado de extrapolaciones de características peculiares de una cierta tendencia del arte británico del período, y que sería a dicha tendencia británica a lo que se debería designar propiamente por “Neoclasicismo”<sup>13</sup>. En segundo lugar, “Neoclasicismo” es una categoría historiográfica construida por combinación de aspectos característicos que son formales, por un lado, y de temática por otro; y Fried, que niega la polaridad “forma-tema”, aunque no descarta que la noción pueda tener un margen de relevancia, sí viene a decir que en el fondo no es de eso de lo que se trata<sup>14</sup>. Naturalmente, todo esto tendrá consecuencias sobre cómo entiende Fried el “neoclasicismo” en el caso francés. Por su parte, Fried sostiene la especificidad del fenómeno de la tradición antiteatral francesa, al mismo tiempo que su unidad básica de fondo en torno a una única problemática pictórica, por encima y más allá de las aparentes diferencias entre artistas, períodos y “estilos” dentro de ella (y que abarca mucho más allá de la era del “neoclasicismo”)<sup>15</sup>.

El planteamiento historiográfico de base de Michael Fried consiste en subrayar como punto de partida la especificidad histórica, la “producción de diferencia histórico-artística”<sup>16</sup>, y en consecuencia, juega con la posibilidad de hablar en términos de tradiciones locales, escuelas nacionales, etc. Asunto que en última instancia es decisivo para su argumentación sobre el proyecto pictórico de Manet, figura de cierre de la tradición antiteatral, y sobre su papel histórico respecto del Modernismo, que es básicamente un movimiento “internacionalista”; papel que incluye una dimensión de síntesis de los legados de todas las escuelas artísticas nacionales. Por ello, cuando Fried presenta “formalmente” por primera vez en *Absorption and theatricality*<sup>17</sup> el escenario del surgimiento de una “tradición antiteatral”, lo hace insistiendo en su carácter de fenómeno específicamente francés, de tradición específicamente francesa. También ello es problemático, y ha dado lugar a malentendidos: si surge como problemática específica de la tradición nacional francesa, ¿qué vigencia internacional puede tener el problema de la teatralidad fuera de ella? En principio la respuesta de Fried es: “ninguna”; pero no siempre ello está tan claro<sup>18</sup>, y hay en torno a esta

<sup>13</sup> Cfr. AT: 180 n. 4, 186 n. 34.

<sup>14</sup> Cfr. AT: 2. En *Courbet's Realism*, Fried reiterará, contra los enfoques que parten del sistema forma-tema, esa objeción de incapacidad para hacerse cargo de la diferencia específica entre fenómenos similares y coetáneos pero diversos, cual sucedería con Manet y Courbet (CR: 287). Cfr. nuestro apartado 3.11.1. para este repudio de la dualidad forma/tema, de consecuencias metodológicas decisivas y globales para Fried.

<sup>15</sup> La tesis es, pues, general para el arte francés del período. Pese a lo cual, Fried es consciente del problema que plantea el hecho de que no sólo no puede explicarse en términos de la “tradición antiteatral” y su problemática toda la producción francesa (cfr. AT: 3), sino aún más: su estudio sólo muestra la eficacia del análisis en tales términos para una parte pequeña (pero según Fried, la más representativa y destacada) de dicha producción; lo cual presenta un problema de alcance de la validez de las tesis historiográficas.

<sup>16</sup> Cfr. PM: 28; cfr. también nuestra sección 3.11.2., sobre el valor epistémico de la diferencia histórica en Fried.

<sup>17</sup> A lo largo del capítulo 1, “The primacy of absorption”, AT: 7-70.

<sup>18</sup> Cfr. CR: 51, MM: 12, donde Fried niega que tenga relevancia para el “realista” norteamericano Thomas Eakins, ajeno a la tradición antiteatral (al contrario que para Courbet, realista también, pero perteneciente a esa tradición); pero en RWD: 169 n 40 indica que para el norteamericano eran más relevantes los realistas franceses “antiteatrales”, comprometidos con una investigación sobre problemas artísticos, que los realistas “académicos” de la época; y en RWD: 41, 44, Fried asocia a Eakins la noción de “drama”, central a la tradición antiteatral. Cfr. la comparación entre Menzel, Courbet y Eakins en el cap. 8 de *Menzel's Realism* (MR: 109-124). A veces parece que Fried sugiriese que en algún respecto, el problema de la teatralidad sí tiene vigencia fuera de los límites históricos de la tradición antiteatral; sobre todo tras ella, en el Modernismo. Esto supondría la transmisión y extensión del problema a la escala internacional, que es la del modernismo: pero, si el problema era el de una

tradición un problema historiográfico de “principio”, “fin” y “tránsito”, que más tarde hemos de abordar. Pues, siendo la tradición antiteatral un fenómeno circunscrito histórica, y hasta geográficamente, ella constituye, según Fried, el “antes” de toda la tradición internacional del arte moderno. Por tanto, hay un “antes” y un “después” de la tradición antiteatral, y también un “afuera” de ella, coetáneamente.

¿Qué es lo que hay, pues, “antes” de la tradición antiteatral? Junto a la diferencia específica, Fried mantiene un grado de compromiso con la noción de continuidad histórica, y presenta la noción de una tradición antiteatral francesa invocando una cierta relación de continuidad con lo que él afirma que fue otra tradición pictórica que remonta sus orígenes a la precedente época barroca: una “tradición barroca de pintura realista”<sup>19</sup>; tradición que, notablemente, en este caso es de carácter internacional. Fried caracteriza esta tradición de realismo barroco, además de por su “realismo” (en el peculiar sentido que este término tiene en Fried<sup>20</sup>), por su carácter que designa algunas veces como “absortivo”, en función de un criterio que en parte es “iconográfico” o “temático”, pero no exclusivamente, por haber manifestado, según Fried, interés predominante por representar el tipo de temáticas que él considera serían característicamente “absortivas”, o de estados psíquicos de ensimismamiento<sup>21</sup>, más bien que por la representación de la acción dramática o narrativa<sup>22</sup>; aunque el uso de recursos violentos de dramatismo no en todo momento ha sido ajeno a esa tradición, sobre todo en su momento fundacional con Caravaggio (1571-1610), y en su momento final con Thomas Eakins (1844-1916), y tal vez, Manet<sup>23</sup>. En otras ocasiones, adoptando una perspectiva más “ontológica”, Fried designa ese realismo como “corpóreo”; pero ambas perspectivas están relacionadas, ya que los estados absortivos son para Fried intensas vivencias corpóreas<sup>24</sup>. No es la menor de las dificultades de esta noción de un “realismo barroco” el hecho de que las dos principales modalidades opuestas de “realismo” que han existido, una de las cuales precisamente es la “corpórea”, siendo la otra la “óptica”, parecen haber coexistido en la tradición realista por lo menos en su momento fundacional, que Fried sitúa en Caravaggio.

Fried sostiene que la aparición del “realismo barroco” supone, con respecto al arte precedente, el inicio de un nuevo “régimen pictórico”<sup>25</sup>; pero su estatuto histórico es equívoco: para empezar, la tradición de “realismo corpóreo” o “absortivo” que entonces

---

tradición nacional, ¿cómo sería ello posible? La respuesta pasa por el papel de Manet como aglutinador final de toda la herencia del conjunto de tradiciones pictóricas nacionales premodernas.

<sup>19</sup> AT: 43.

<sup>20</sup> Asunto del que nos ocupamos en las secciones 3.5.3., y sobre todo, 3.5.6. y 3.5.7. Y que es en sí problemático, pues Fried distingue varios tipos de realismo pictórico contrapuestos: el “óptico” y el “corpóreo”, y evita una caracterización general de la noción.

<sup>21</sup> Entre otras: lectura, estudio, meditación, cierto tipo de diversiones e individuales, e incluso el sueño; es decir, actividades que forman parte del quehacer “cotidiano”. Lo cual remite a una noción de “cotidianidad”, o de lo “ordinario”, que Fried toma de Cavell, y que algo tiene que ver con el peculiar concepto de “realismo” que Fried emplea. Fried sostiene que esta temática es la “matriz” del modo realista de representación, de Caravaggio a Eakins; cfr. MM: 44-45.

<sup>22</sup> AT: 194 n 88; Fried se apoya en una especialista como Svetlana Alpers, que sostiene que en el arte realista del siglo XVII el interés se centra en la “descripción”, con una “suspensión de la acción narrativa”, contra la tendencia iconológica a ver por doquier representaciones narrativas y de carácter alegórico ilustrativo, aún allí donde todo indica lo contrario. Cfr. Alpers, “Describe or narrate? A problem in realistic representation”, *New Literary History*, 8 (1976-77), pp. 15-41.

<sup>23</sup> Sobre este trayecto circular, cfr. MM: 63-64; en cuanto al papel de Manet, todo depende de que se le considere básicamente un realista o no. Fried afirma a veces que sí, pero no siempre, y en cualquier caso, no es exactamente del tipo “absortivo” o “corpóreo”.

<sup>24</sup> Sobre lo cual, cfr. el apartado 3.5.3.

<sup>25</sup> ToC: 35.

nacería, no se limita al barroco, sino que rebasa sus límites, llegando al menos a la segunda mitad del siglo XIX, coetáneamente con el desarrollo de la “tradición antiteatral”; y es bajo esa noción como Fried concibe a artistas de tradiciones artísticas tan diversas como el norteamericano Eakins, o el alemán Adolf Menzel (1815-1905); de modo que es difícil saber si se trataría propiamente de una “cultura pictórica”, o más bien de una tradición que se extiende como una corriente lateral que discurre a través de muchas de tales “culturas”. Y por otra parte, Fried tampoco ha aclarado con respecto o frente a qué otra cultura pictórica, tradición o régimen artístico se podría ubicar el “realismo barroco” originario, qué es lo que coexiste con él en su espacio histórico-cronológico; no puede tratarse de lo que la historiografía *standard* suele llamar el “clasicismo barroco romano” o el “barroco clásico francés”, por contraposición al “tenebrismo” italiano o a la tradición de arte barroco holandés, pues según Fried, ese mismo régimen abarcaría en su internacionalidad no sólo a Caravaggio, sino también a artistas y escuelas pictóricas tan diversas como Velázquez, Georges de la Tour, Rembrandt, y en general la pintura de género de la escuela flamenca, pero también a Poussin y los Carracci. Y aunque en el eje diacrónico, en parte, el término de contraposición sería precisamente la tradición antiteatral, que surge como una cierta desviación de su tronco, tampoco la frontera es neta: artistas plenamente integrados en la tradición antiteatral, como Chardin, Courbet o Millet, pertenecen también a la tradición “realista absorbtiva” de origen barroco<sup>26</sup>, mientras que Manet es una figura ambigua, que la haría desaparecer, pero no del todo<sup>27</sup>. En tanto Fried no publique algún otro estudio específico sobre arte de época barroca, esto es cuanto permiten saber sobre la “tradición barroca absorbtiva de realismo corpóreo” las alusiones laterales en varias obras de Fried y en “Thoughts on Caravaggio” (hasta el momento, el único texto donde Fried ha abordado directamente el tema). Como aquí se pone de manifiesto, las categorías históricas y cronológicas con que Fried trabaja son enteramente personales, y no coinciden con las habitualmente manejadas por la historiografía, sino de modo aproximado en el mejor de los casos, y aún entonces, Fried les da un sentido muy distinto al de su uso historiográfico habitual.

Para Fried el momento de origen de esa tradición realista en el Barroco es muy importante, ya que el surgimiento como régimen pictórico lo es de un nuevo tipo de espectador que le es característico, un espectador capaz de implicarse imaginativamente en la representación artística de un modo activo y con una intensidad sin precedentes (modo que Fried llamará a veces “proyectivo”<sup>28</sup>, y otras una “mirada participativa” o “empática”), y del surgimiento también de un nuevo tipo de relación obra-espectador que, según Fried, es “altamente polarizada”<sup>29</sup>. Y precisamente la problemática en torno a la cual se define la tradición antiteatral concierne a la relación obra-espectador. Pero aunque el origen de la tradición barroca sea para Fried también el de un nuevo tipo de relación entre ambos, y un nuevo tipo de espectador, este espectador y esta relación aún no son los de la tradición antiteatral, ni dan lugar a su problemática; simplemente ponen la base para que surja después ésta a partir de una crisis. Sin embargo, la tradición barroca y lo que de ella deriva de modo más o menos directo, no es aún “antiteatral”:

Hablar de una tradición absorbtiva de pintura en el siglo diecisiete y dieciocho no implica una oposición contra la teatralidad en ese período. Por el contrario, mi tesis es que absorción y teatralidad emergen

<sup>26</sup> Cfr., por ejemplo, AT: 44-46 para Chardin, RWD: 42, para Courbet, y CR: 40-44, para Millet.

<sup>27</sup> En artistas impresionistas, bien adentrados en la época del paradigma “óptico” del modernismo, como son Caillebotte o Pissarro, aún se encontrarían las últimas manifestaciones epigonales del realismo corpóreo de origen barroco, según Fried. Cfr. MM: 394-395 (para Pissarro); CI: 10, 16-17, 19 (para Caillebotte).

<sup>28</sup> Por ejemplo, en ToC: 50 n 47, RWD: 73.

<sup>29</sup> ToC: 25. Mucho más sobre esto en nuestra sección 3.8.2.

como antitéticas – como expresión de dos actitudes opuestas hacia el espectador – sólo en torno a 1750 y además sólo en Francia; en cualquier otro lugar y antes de esa fecha la propia noción de teatralidad puede resultar irrelevante, o alternativamente (como por ejemplo en Caravaggio) la absorción puede aparecer al servicio de la teatralidad o viceversa (sin duda hay otras posibilidades también).[RWD: 169 n 40]

En época de la tradición realista barroca, los hechos de que la relación de la obra con el espectador conlleva siempre un momento de escisión; de que la obra de arte es un objeto que está hecho para ser visto por un espectador (la “convención primordial”), y de que pretende obtener la aprobación de éste, agradándole, no habían aparecido aún como algo que plantee problemas con respecto a la credibilidad de la representación artística. Todas estas ideas requieren explicación; digamos, de momento, que todo ello es el presupuesto de hablar de una “problemática de la teatralidad”. Cabe pensar que el espectador de la época barroca, el sujeto del encuentro con la obra en el acto de recepción, simplemente acoge la representación artística como verosímil (o en caso contrario, no es por encontrarla “teatral” por lo que la rechaza), y que hay en esa época, y quizá también más adelante, siempre que sea fuera del ámbito de la tradición antiteatral francesa, una actitud fundamental de confianza hacia la representación artística y el arte<sup>30</sup>.

Por esta razón, y con respecto al problema de la teatralidad, aquella tradición barroca es absolutamente “premoderna”, en el mismo sentido en que la tradición antiteatral es “protomoderna”: la práctica artística de la tradición barroca y de sus sucesores no está en una situación permanente de crisis y revolución (al menos, no lo está con respecto al problema crucial de la teatralidad<sup>31</sup>); del mismo modo que el sujeto de esta época, y el espectador de la recepción de la obra de arte, no es aún el “sujeto moderno” en un sentido consumado y pleno, como aquel sujeto escéptico del que habla Stanley Cavell. Por el contrario, la tradición antiteatral sí resulta artísticamente “moderna”, en el sentido de hallarse enfrentada a una situación de crisis respecto a la condición constitutiva de la obra de arte, condición que se presenta ya como “teatral”; pero sin ser todavía “modernista”, pues aún no se ha producido en esta tradición la crisis absoluta de *todos* los recursos artísticos del arte figurativo que estaban disponibles mediante la transmisión tradicional, ni la crisis de los modelos del legado de la tradición artística en general, ni la de los propios mecanismos de la transmisión tradicional y de relación del presente con la tradición; y menos aún, la capitulación ante el hecho de la ineliminabilidad de la condición teatral del arte.

Aunque encuentra continuación, más allá de sus límites cronológicos y hasta el siglo XIX, en una tradición de realismo corpóreo y absortivo que ya no es “barroca” (y que viene a ser al menos parte de lo que constituye el “afuera” coetáneo a la época de desarrollo de la tradición antiteatral, lo que coexiste con ella en el tiempo), la tradición realista barroca como tal tiene históricamente un final. La expansión del decorativismo del arte rococó a comienzos del siglo XVIII, sostiene Fried, habría supuesto el fin de aquella tradición. Como, pese a todo, siempre hay algún grado de continuidad, Fried indica que algún aspecto de aquella tradición (el interés “absortivo” por la representación de estados psicológicos

<sup>30</sup> En términos de las teorías críticas actuales de la visualidad de un Martin Jay, un Norman Bryson o un Jonathan Crary: no se ha producido el proceso que lleva, a lo largo de la Modernidad plena, a la “denigración” de la visión característica del pensamiento en la época “postmoderna”.

<sup>31</sup> Lo que implica que la explicación del cambio artístico en esta y anteriores épocas no puede ser del tipo de la propuesta por la teoría de la modernidad artística de Fried-Cavell, ni menos aún por la teoría de la teatralidad del primero de estos autores. ¿Concedería quizás Fried al modelo formalista alguna esperanza de aplicabilidad en este territorio histórico? Difícilmente, a juzgar por su incursión en “Thoughts on Caravaggio”. Habrá que esperar a la prometida monografía de Fried sobre Caravaggio para conocer su propuesta desarrollada.

intensos de ensimismamiento) se habría preservado parcialmente incluso entre artistas rococó tan conspicuos como Jean-Antoine Watteau (1684-1721)<sup>32</sup>. Y sostiene también la continuidad de la propia tradición antiteatral con la tradición realista barroca<sup>33</sup>. Pero sobre esto volveremos al final de este apartado.

Pues bien: la tradición antiteatral en el momento primerísimo de su surgimiento, surge como reacción “anti-rococó”. Esta reacción lo sería contra el muralismo decorativo de los grandes pintores rococó como François Boucher (1703-1770), en razón de la falta de unidad producida por su uso de sistemas compositivos de múltiples centros dispersos, a veces sobre amplias superficies murales; en razón, también, de la caracterización de las figuras en actitudes ambiguas, ausentes y faltas de unificación en torno a un punto focal único de acción; y, cosa de la mayor importancia, en contra de la ininteligibilidad provocada por un uso artificioso de la alegoría<sup>34</sup>. Y en ese inicial momento, la tradición antiteatral se habría entendido a sí misma como impulso de recuperación de los valores de “gran seriedad, moralidad elevada, principios estéticos intemporales”<sup>35</sup> de aquella tradición barroca. Por ello, la tradición antiteatral habría surgido como movimiento “neoclásico” específicamente francés de recuperación de los valores superiores aportados por las doctrinas académicas de los géneros pictóricos y de la supremacía de la pintura narrativa y de acción humana, o “de historia”, con raíces en el barroco clasicista francés, y más atrás, en el Renacimiento y en el teórico y arquitecto Leon Batista Alberti (1404-1472)<sup>36</sup>. Pero, frente al carácter conservador asociado a esos mismos aspectos en el “Neoclasicismo” internacional, la tesis fuerte de Fried es que en la tradición antiteatral esta defensa tiene un trasfondo más hondo, que sólo se da en el marco de la tradición francesa (y no en otros “neoclasicismos” contemporáneos), y que responde a una problemática novedosa, la de la teatralidad, en función a la cual el viejo discurso académico clasicista adquiere un sentido enteramente nuevo: por tanto, no es un mero movimiento académico de restauración neoclasicista<sup>37</sup>.

En las décadas anteriores a 1750, y sobre todo, anteriores a la irrupción de la figura teórica central de Diderot en el campo de la teoría del arte (que sólo sucederá en las décadas de 1760-70), se detectarían los primeros signos de las transformaciones que llevan a la aparición de la tradición antiteatral francesa. El célebre bodegonista y pintor de género Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) habría sido, durante las décadas de 1730-1740, el

---

<sup>32</sup> AT: 44.

<sup>33</sup> Cfr. MM. 412-413.

<sup>34</sup> Cfr. las referencias de Fried a censuras contra la alegoría en textos teóricos de la época en AT: 88, 211 n. 77 (el caso de Grimm); AT: 90, 212-214 nn 83-87 (el de Diderot y otros autores). Esta es una cuestión ambigua y compleja, puesto que el método interpretativo de Fried reivindica la pertinencia de aspectos literarios y “textuales” en el análisis de obras pictóricas, y en su *Courbet's Realism* llegará a alinearse con la defensa de la alegoría característica de mucha teoría del arte “postmoderna” y de cierto discurso crítico antiformalista. Pero esto no parece nada afín con el rechazo a la alegoría de los fundadores de la tradición antiteatral (anti-rococó), ni con las propias preocupaciones de Fried por el problema de la inteligibilidad de la representación de la figura humana y de la contextualidad del significado en artes plásticas. Cfr. nuestros apartados 3.7.5., 3.7.6., 3.11.5., 3.11.6.

<sup>35</sup> AT: 35.

<sup>36</sup> AT: 73, 91. Buena parte del cap. 2 de *Absorption and theatricality* (AT: 71-76) se dedica al problema historiográfico de mostrar que esta recuperación no era reaccionaria, sino que servía a intereses superiores que en esa tradición son los “propriadamente pictóricos”: los del problema de la teatralidad y la ficción suprema.

<sup>37</sup> Nótese que del ideario anti-rococó, sumariamente condensado por Fried en AT: 35, al menos los dos primeros puntos (seriedad antidecorativista, referencia al gran arte del pasado), aunque quizá no el tercero, son muy similares a los ideales “modernistas” del propio Fried (el compromiso de la “norma maestra”). Y por otra parte, en su crítica de juventud, a veces Fried observó cierta afinidad espiritual entre el modernismo y el Neoclasicismo.



precursor de esa tradición<sup>38</sup>, en obras como *Padre de familia leyendo la Biblia a sus hijos* (1755), *El castillo de naipes* (1737) o *El dibujante* (1759). Fried sostiene que hace un papel mediador con la tradición “realista-absortiva” barroca, con un triple efecto sobre ésta: primero, de “purificación” sobre su matriz temática y expresiva “absortiva”, es decir, definir claramente los estados de ensimismamiento como centro de interés pictórico, a diferencia de otros posibles intereses y preocupaciones que también pudieron haber coexistido en la tradición barroca con aquél; segundo, de “secularización” o “domesticación”, por lo que toca a la elección de los temas, y siguiendo en esto al barroco flamenco, pues se trata aún de temas de “ensimismamiento”, pero ya sin carácter claramente religioso, sino que ahora se trata de hechos de la vida “doméstica” o cotidiana<sup>39</sup>; y tercero, finalmente, de “naturalización”, en el sentido de “nacionalización”, al convertir la práctica “absortiva” en un fenómeno específicamente francés. Una figura paralela, según Fried, a la de Chardin, en la “primacía de la absorción” en su pintura, habría sido Carle van Loo (1705-1765) en obras de tema “histórico” pero poca tensión dramática o acción narrativa, como *San Agustín disputando contra los donatistas* (1753).

Si Chardin viene a cumplir respecto de la tradición antiteatral y el realismo barroco un rol de transición análogo al que tendrá Manet con respecto a aquella tradición y el arte moderno propiamente dicho (es decir, pertenece de algún modo a la época anterior, pero también abre el camino ya a la nueva), es porque pese a todo, representa aún una fase ingenua con respecto a la cuestión de la teatralidad: ésta es identificada como algo indeseable<sup>40</sup>, pero no aún como una amenaza contra la cual sea necesario movilizar recursos pictóricos especiales. Existe aún en esta época, dice Fried, una confianza en la capacidad de la mera representación más o menos “objetiva” de las acciones cotidianas que producen estados de ensimismamiento para producir por sí misma el efecto de indiferencia hacia la presencia del espectador (y la consiguiente convicción en la veracidad de la representación); o más bien, este efecto se da por sentado y pasa inadvertido, de modo que los críticos que entonces aclaman a Chardin lo hacen simplemente por su verismo y su aguda captación de lo cotidiano. Explica así Fried que Chardin “durante las décadas de 1730 y 1740 encontró poco apoyo, si es que lo halló en absoluto, en una preocupación colectiva por los valores y efectos absortivos”<sup>41</sup>. Esta observación sobre el carácter liminar de figuras como Chardin o Manet, debería hacernos prestar atención a la importancia de las transiciones en la narrativa historiográfica de Michael Fried, y también señalarnos el problema de la continuidad y discontinuidad histórica<sup>42</sup>; y más en concreto, el problema de los límites y continuidad de la “tradición antiteatral” y de la vigencia de su problemática. En época de Chardin, la “tradición antiteatral” aún no existía, la reacción anti-rococó aún estaba por despuntar.

---

<sup>38</sup> AT: 45-46.

<sup>39</sup> Fried se opone a toda tentación iconologista de interpretar obras de Chardin en términos de códigos predeterminados de representación de género (en particular de género religioso) heredados del Barroco, y lo mismo con respecto a otros artistas del XVIII (cfr. AT: 197 n 102, y AT: 188 n 56 en relación con Joseph-Marie Vien). Esta resistencia supone toda una censura por parte de Fried a los iconólogos. Sí se permite hablar Fried, en cambio, de una “ética positiva” o amoral de la diversión y el ensimismamiento como valor “vital” (cfr. AT: 51); lo cual se relaciona con la peculiar tesis filosófica y social (“onto-política”) de Fried sobre el sujeto moderno.

<sup>40</sup> Fried sostiene que así la identificaban, en época de Chardin, el propio artista, y cuando menos algunos de sus críticos contemporáneos; pero sin llegar aún a ser una preocupación ampliamente compartida.

<sup>41</sup> AT: 52.

<sup>42</sup> Cuestión que abordamos, entre otros lugares, sobre todo en nuestro examen de la “concepción dialéctica” de la historia en Fried, 2.12.7.

En cambio, Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) pertenece a una época y situación diferentes. Los artistas de su generación y las inmediatamente sucesivas contemplarían un giro decisivo en la evolución de la pintura francesa, durante la década de 1750; un giro que supone una salida de aquél estado ingenuo representado por Chardin, y al que Fried atribuye la magnitud de una gran crisis en la tradición occidental de representación artística. No es otra cosa que, precisamente, la crisis de la capacidad para producir convicción de los recursos de la representación absortiva tradicional “pura”, recursos que se hará necesario intensificar o complementar con otros recursos drásticos; que en el caso de Greuze son los de la intensificación sentimental y emotiva<sup>43</sup>, en obras como *Joven llorando la muerte de su pájaro* (1765), *Joven que ha roto su espejo* (1763), *Tierno recuerdo* (1763). De este modo, lo que para la historiografía tradicional, y para el gusto moderno, sólo pareció la manifestación más vulgar del gusto sentimental de una época, se revela como un poderoso recurso pictórico al servicio de un importante problema artístico que define toda una cultura pictórica y la trayectoria de una tradición. La pintura rococó es desde este momento objeto de rechazo crítico mayoritario y explícito (a causa de los efectos teatrales de artificiosidad producidos por las características de dicha pintura que arriba enumerábamos, y de la consiguiente pérdida de credibilidad de la representación): ha comenzado el movimiento anti-rococó.

Así es como, por vez primera, la representación de la absorción y la producción de análogos efectos comienza a ser explícitamente apreciada por la crítica en pintores anteriores, como Chardin, y se eleva a ideal normativo; incluso, señala Fried, ciertos pintores del siglo anterior (precisamente los de la tradición “realista” barroca) son discriminados de entre toda la herencia de la tradición que constituía el “canon artístico” de la época, elevados al estatus de artistas modélicos, y su obra reconcebida desde la perspectiva de la problemática contemporánea de esos mismos años, es decir, como serie de casos ejemplares de representación y producción de efectos de absorción<sup>44</sup>, con carácter paradigmático para el artista coetáneo enfrentado a esa problemática. La representación de la absorción va a cobrar tal importancia, dice Fried, que en los años que van hasta mediados de la década de 1750 el ensimismamiento de las figuras quedará identificado con la noción misma de “expresión” (sería una actitud de ensimismamiento de las figuras lo que exige en realidad la crítica, cuando exige máxima “expresividad” a la pintura<sup>45</sup>, o cuando critica la falta de expresividad en el arte rococó); y la diversidad e intensidad expresiva de las figuras en el sentido actual de ese concepto se subordina en realidad a la obtención del mayor grado de unidad expresiva y de atención entre los personajes del cuadro<sup>46</sup>.

Pero también, e inmediatamente (después de 1755 y durante la década de 1760), la representación de la absorción va a parecer insuficiente. La teatralidad se experimenta ahora por primera vez como una amenaza seria cuya neutralización no se logra sólo con la representación más o menos veraz de temática alguna, sea del tipo que sea: hay que construir

<sup>43</sup> AT: 61; cfr. AT: 200 n 120, donde Fried declara sorprendentemente que la dramatización de la representación de la absorción en que se cifra la diferencia entre Chardin y Greuze “registra un cambio – más exactamente, un deterioro – en la naturaleza, calidad, o estructura de la propia cotidianidad [*everyday*]”; Fried abre aquí una línea de discurso sobre el origen del arte moderno en un proceso de pérdidas, tanto artístico como ontológico y social, en el cual hemos de ver un desarrollo de la noción cavelliana de “situación modernista” como estado de crisis. Cfr. nuestros apartados 2.5.1., 3.2.1., 3.11.3.

<sup>44</sup> Encontramos aquí a Fried en plena aplicación heurística (interpretativa y retrospectiva) a su historiografía del principio de “fecundidad” del presente para el futuro (o mejor, del pasado con respecto al presente) que Merleau-Ponty atribuyó a Hegel.

<sup>45</sup> AT: 22.

<sup>46</sup> AT: 55.

la absorción como un el efecto producido por recursos específicos del medio pictórico<sup>47</sup>, con medios pictóricos fuera de lo común. Y pronto, dejará de bastar con representar aquello que en la realidad produce o expresa ensimismamiento, no bastará representar la absorción “literal”, los estados y acciones “ensimismados” de la vida cotidiana real<sup>48</sup>; habrá que producir una ilusión de absorción: no bastando que la obra ignore simplemente al espectador, tiene que ser positivamente construida de modo que no parezca estarse mostrando, organizada de modo que anule la presencia del espectador<sup>49</sup>. No basta la representación de lo ensimismado “real” para producir la ilusión de ausencia del espectador ante la obra: hay que construir el ensimismamiento como cualidad estructural de la representación, inscribir en su estructura la ausencia del espectador ante la obra para que aquél pueda creer en ésta y ésta recobre su vividez para él. Por eso mismo (porque el logro del objetivo normativo aparece problematizado), en este momento ya se da una diversificación de las estrategias para enfrentarse a la amenaza de la teatralidad: junto a la reacción anti-rococó, ha nacido la tradición antiteatral; y con ella, ha nacido también el movimiento que pone en marcha su transformación, y que ya no se detendrá hasta su desaparición<sup>50</sup>.

Artistas como Joseph-Marie Vien (1716-1809) y otros aproximadamente de esa misma generación (algunos contados habitualmente entre los “neoclásicos” franceses), optan por la estilización y moderación, en una codificación sistemática de gestos y actitudes, con máxima economía expresiva, produciendo estructuras compositivas de un tipo muy peculiar (“lúcido-herméticas”, las llama Fried<sup>51</sup>), pero en todo caso, absorbtivas en su efecto, ya que no propiamente en su temática. Es este el sentido que Fried da al “neoclasicismo” propiamente francés: lo que parece encuadrarse bajo esa categoría estilística internacional, es sólo un aspecto de la reacción anti-rococó francesa, una estrategia peculiar (la “lúcido-hermética”) dentro de una problemática específicamente francesa, y con rasgos que no se darían en el “neoclasicismo” de ninguna otra tradición nacional<sup>52</sup>. Otros artistas, como el propio Greuze, optarán por la intensificación de los efectos dramáticos, y tras haber explotado lo sentimental, explotarán también lo narrativo, lo literario<sup>53</sup>, componiendo “estructuras absorbtivas”<sup>54</sup> dramáticas, ya no de una, sino múltiples figuras, con intensa interrelación de miradas, acción e intenciones de los personajes entre sí, y de alta tensión emotiva, tales como *El hijo ingrato* (1777) o *El hijo castigado* (1778). En razón de ello, se invertirá la situación anterior, y será ahora la absorción o ensimismamiento lo que viene a

<sup>47</sup> AT: 67. En otros términos: es necesario construir como ilusión (efecto de recursos del medio pictórico; que para Fried son también los retóricos, dramáticos, narrativos, expresivos) el ensimismamiento del mundo del cuadro, ya no basta representar el ensimismamiento literal de la vida cotidiana tal como se da en la realidad; entre otras cosas porque, sostiene Fried, éste es cosa de un mundo que ha desaparecido, según hemos visto que sostiene Fried.

<sup>48</sup> Por esta razón Dice Fried que “lo cotidiano como tal quedó perdido en un sentido importante para la representación pictórica” (AT: 61).

<sup>49</sup> Este efecto producido por una construcción de la representación es lo que Fried va a designar como “Ilusión Suprema”.

<sup>50</sup> Un movimiento “dialéctico”, según Fried.

<sup>51</sup> De aclarar esta denominación, y de estas mismas estructuras, nos ocuparemos también más abajo, cuando examinemos algunas de las “estrategias antiteatrales” de las que ha hablado Fried.

<sup>52</sup> Y en particular, no en el neoclasicismo británico, cuyos rasgos contraponen Fried a los de su supuesto equivalente francés (y los describe, por cierto, en términos que sorprendentemente no son tan distintos de alguno de los aspectos del rococó contra los que dice que la tradición antiteatral francesa se subleva: “predilección por respuestas múltiples, diversas e incommensurables a un evento u objeto central”; cfr. AT: 186 n. 34).

<sup>53</sup> Opción que Fried defiende contra el juicio actual: si Greuze juega con las expectativas del espectador, es para finalmente resistirse a ellas (AT: 55), y al cabo, los recursos literario-sentimentales que emplea son legítimos, porque su finalidad es producir un efecto pictórico (de absorción) para resolver un problema pictórico (AT: 59).

<sup>54</sup> Término “técnico” acuñado por Fried, del que más adelante nos ocuparemos.

asimilarse a la expresividad dramática<sup>55</sup>: se perciben las figuras de un cuadro como “ensimismadas” si su expresión es intensa y están envueltas en una escena o situación dramática de alta tensión. Unos y otros artistas (Vien, Greuze) tienen algo en común: sus obras construyen la ausencia del espectador como su “exclusión” de un espacio de la representación totalmente saturado. Y la tradición antiteatral va a llevar durante largo tiempo como impronta principal la de una pintura que no es sólo de figura humana expresiva, sino de *acción* humana, narrativa y dramática. Sería esto, junto a la problemática antiteatral, lo que diferencia decisivamente a la nueva tradición antiteatral de las prácticas realistas, “absortivas” o “corpóreas”, que son herederas más directas de su propio origen en el realismo barroco, las cuales no sólo no se plantean esa problemática, sino que les es ajeno tal empleo predominante del drama al servicio de ella. Si bien esto requiere matización, de nuevo, pues en dos realistas decimonónicos herederos de la “tradición barroca”, como Thomas Eakins, y en menor medida, Adolf Menzel, Fried encontrará la manifestación de un “realismo absortivo dramático”, con importantes dosis de drama, pero no usado con vistas a obtener efectos “antiteatrales” de cancelación de la presencia del espectador. Lo privativo de la tradición antiteatral no es, pues, el uso de recursos dramáticos en sí, sino más bien su empleo ostensible y en función de la problemática de la teatralidad.

La entrada en escena de Denis Diderot (1713-1784) como teórico y crítico, proporciona la primera teorización explícita de la problemática antiteatral (desde luego, con no poca ayuda de una fuerte labor de lectura reconstructiva por parte de Fried), aplicable a las obras con representación de temática centrada en la figura y acción humana, ya sea de género menor, o de gran tema propiamente histórico y narrativo, temática que es protagonista en esta naciente fase “dramática” de la tradición antiteatral. La intervención más clara de Diderot consiste en formular la estrategia de “cierre” o “amurallamiento” de la representación y la exclusión del espectador de la misma: el “ensimismamiento” del “mundo de la representación”, y la negación de la presencia del espectador ante la obra mediante su exclusión del ámbito de la representación. Pero además, Diderot contribuye a descubrir la implicación, también, de otras temáticas y motivos de la representación que no parecerían ser útiles ni pertinentes en esta problemática, puesto que ni son narrativos, ni incluyen la figura humana más que marginalmente: básicamente, el paisaje y los “géneros menores”. Con ello, Diderot manifiesta asimismo otra diversificación (a mayor nivel) de las estrategias de la antiteatralidad: frente a la estrategia del amurallamiento y exclusión, o “cierre”, en los temas narrativos y de figura, está también la estrategia opuesta de la “entrada” o inmersión ficcional del espectador en el mundo de la representación, que igualmente construye la negación de su presencia ante la obra, en obras de paisaje y géneros “menores”. “Exclusión”, “entrada”, son estrategias diametralmente opuestas para obtener una y la misma cosa: la “ficción suprema” de ausencia del espectador ante la obra, y el consiguiente efecto de “absorción” o ensimismamiento del propio espectador en la contemplación de la obra (por el paradójico acto de su negación, en cualquiera de sus dos opuestas variantes).

Respondiendo a ello, el dramatismo va a ser la línea dominante en la tradición antiteatral durante la época subsiguiente, que define el neoclasicismo revolucionario de Jacques-Louis David (1748-1825) y su escuela (ya que según Fried, Diderot influyó personalmente sobre aquél<sup>56</sup>); y, aventura Fried, tal seguirá siendo la tendencia dominante aún hasta época de Courbet (aunque habría que matizar<sup>57</sup>). Obras de David como *El*

<sup>55</sup> AT: 61.

<sup>56</sup> Cfr. AT: 138, 231-232 n 60, 232-233 n 62. Desde luego, se conocieron personalmente, siendo aún muy joven el pintor.

<sup>57</sup> AT: 70. La matización, conforme a *Courbet's Realism*, consiste en señalar que la decadencia o “teatralización”

*juramento de los Horacios* (1785), que representan de modo condensado un único instante crítico de máxima tensión de la acción, serían ejemplares en la estrategia antiteatral de “cierre” de la pintura dramática narrativa; y en otras como las dos versiones de *Belisario* (1781, 1785) se ensaya como parte de dicha estrategia un desdoblamiento del eje de atención de las figuras respecto al eje visual del espectador, con precedentes en *El castillo de naipes* de Chardin, y que décadas después volverán a usar artistas como Legros en *El ex-voto*. Mientras que para el paisaje, las obras ejemplares de la estrategia de “entrada” serían las de Claude-Joseph Vernet (1714-1789), como *La fuente abundante* (1767). Pero ya en vida de David, y en su propia actividad pictórica, se habría iniciado una crisis de la capacidad de convicción de la representación dramática, que según Fried, situó el proyecto de Diderot en un *impasse*<sup>58</sup>. La evolución subsiguiente del propio David, que habría llegado a encontrar “teatrales” sus propios *Horacios*, respondía a esa crisis. Primero, habría suavizado la tensión dramática, representando un momento más dilatado de la acción en *El rapto de las sabinas* (1799). Luego, encontrando también “teatral” esta solución, habría primado las actitudes meditativas e introvertidas de los personajes, en detrimento de la acción, en *Leónidas en las Termópilas* (1800-1814), realizada poco antes del exilio del artista.

En cambio, la pintura “oficial” napoleónica contemporánea, encabezada por Antoine-Jean Gros (1771-1835), discípulo de David, habría explotado en favor de funciones de propaganda política el carácter teatral que ahora tiñe la representación de la acción; una línea de explotación de lo teatral que tiene continuación en el “realismo académico” posterior, con Paul Delaroche (1797-1856) y muchos otros<sup>59</sup>, en lo que supone el fenómeno de toda la historia de la tradición antiteatral más sorprendentemente análogo al de la explotación “literalista” de efectos teatrales en el *Minimal Art* de la década de 1960, tal como lo vio Fried. Théodore Géricault (1791-1824), viendo en la “expansión del mundo de lo teatral”<sup>60</sup> que supuso esta crisis la confirmación de una amenaza inexorable, habría experimentado esa amenaza subjetivamente, como amenaza personal, reaccionando mediante fuertes efectos emotivos y temas violentos (ejecuciones, miembros amputados), o con recursos representacionales extremos, como en *La balsa de la Medusa* (1819), que según Fried representa el intento desesperado de unos personajes por escapar de la mirada teatralizadora de sus espectadores<sup>61</sup>. Así entiende Fried el “romanticismo” de este artista, según él uno de los más importantes en toda la trayectoria de la tradición antiteatral.

Quizás lo que más deje perplejo de este desarrollo histórico es que quedan fuera de él dos de las figuras centrales del arte francés de la primera mitad del siglo XIX, según las narrativas de la Historia del Arte Universal consolidadas por la historiografía “iconográfico-formal” que Fried critica: Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) y Eugène Delacroix (1798-1863). Fried sostiene que el planteamiento de estos artistas no es ni teatralizante ni antiteatral, sino que lograron “evitar” el problema<sup>62</sup>; aunque la aplicabilidad de las nociones de “evitación” y “reconocimiento” en este caso es cuestionable, pues en este punto del desarrollo de la tradición antiteatral, el carácter de su problemática central se habría vuelto lo bastante difuso para que artistas y críticos, aún tomando posición frente a dicho problema, muchas veces no tuvieran clara conciencia de ello. También se trata de un caso excepcional:

---

de la acción dramática ya se había iniciado en tiempos de la tradición davidiana, y la absorción, antes de Courbet, retorna con Millet. Más sobre esto en breve.

<sup>58</sup> CR: 16-20, 22; cfr. TCTA: 41.

<sup>59</sup> Cfr. CR: 32-35.

<sup>60</sup> TCTA: 42.

<sup>61</sup> CR: 22-32.

<sup>62</sup> CR: 35.

dos artistas “de ambición” que rehúsan afrontar el principal problema vigente en su cultura pictórica. Y son significativos los dos medios por los que sostiene Fried que lo habrían logrado. Primero, por su “énfasis en factores ‘estilísticos’ a expensas de formas tradicionales de efecto dramático”, factores que serían “lineales” en el caso de Ingres, “pictóricos” en el de Delacroix, lo que explicaría la facilidad con que las narrativas históricas formalistas han acomodado a estos artistas, y el lugar central que ocupan en ellas. Segundo, por la explotación de un juego, iconográfico en este caso, de referencias al “arte de los museos”<sup>63</sup>. En cambio, sí se enfrentaría al problema Honoré Daumier (1808-1879), que en vista de la situación, opta por la deformación irónica: su célebre arte de la caricatura sería una exageración caricaturesca de la acción y la expresión teatralizadas, puesta al servicio de la crítica política. Thomas Couture (1815-1879), discípulo de Gros y Delaroche, y maestro de Manet, habría reaccionado en obras como *Los romanos de la decadencia* (1847) contra la teatralización academicista de la acción de sus maestros, aferrándose a la representación dramática, y neutralizando su teatralidad al “justificarla o racionalizarla”, representando acciones sometidas a fuertes constricciones de su desenvolvimiento físico, tales como estados de ebriedad<sup>64</sup>.

Pero quizás la respuesta que marca una nueva inflexión sería la del contemporáneo de Couture, y también alumno de Delaroche, Jean-François Millet (1814-1875). La reacción de éste contra el teatralismo de su maestro supone un decidido abandono de la acción y el drama, para volver a los recursos de la representación de estados de ensimismamiento, es decir, a la “absorción”, y también con un ideario político de aproximación a las vivencias del hombre de campo<sup>65</sup>. El resultado sería la combinación del recogimiento con una intensidad psicológica que al mismo tiempo es expresivamente algo opaca, en sus obras célebres y hoy populares: *Las espigadoras* (1857) o *El ángelus* (1890). Sin embargo, su obra tenía elementos de teatralismo en la puesta en escena de los fondos, o la monumentalidad de las figuras. De modo que hasta críticos que le habían apoyado, como Théophile Gautier (1811-1872), terminaron rechazando su obra; la reacción artística más sistemática contra ella será la de Courbet. Fried cuenta al pionero de la fotografía André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) entre los artistas importantes para el contexto de tal reacción<sup>66</sup>. Desde la perspectiva de la técnica de la representación fotográfica, Disdéri se habría enfrentado a un problema que atraviesa toda la tradición antiteatral: el de la teatralidad aparentemente inherente al género pictórico del retrato, teatralidad que en su versión fotográfica queda agravada hasta el extremo debido a la capacidad técnica de precisión exhaustiva en la captación de detalles de que goza el dispositivo automático del aparato fotográfico; asunto importante para Fried (también para Cavell), del que tendremos mucho que decir<sup>67</sup>.

<sup>63</sup> Cfr. CR: 300 n 40. Dos observaciones. Lo primero, el “énfasis estilístico”, explica la reducida atención que, por el contrario, ambos pintores han recibido de Fried, pero también pone de relieve que Fried sigue otorgando crédito a las categorizaciones formalistas en este caso particular, y que al mismo tiempo ello parece motivar una exclusión de lo así categorizable fuera de su propia narrativa antiformalista. Y respecto a lo segundo, esto es, al juego de referencias internas del arte a su propia historia, Fried da la razón a la propuesta teórica “antiteatral” de Baudelaire (según su interpretación en “Painting memories”), quien criticó el despliegue excesivamente explícito de tales referencias; propuesta que, paradójicamente, conduce al literato francés a un resultado muy cercano a cierto aspecto de lo que Fried llama el modelo de la “experiencia estética bruta” y la “obra-en-situación” en el “literalismo”: la disolución del objeto artístico en el espacio mental subjetivo de la imaginación del espectador. Cfr. 3.6.5., 3.8.4. para la propuesta de Baudelaire; para el aspecto equivalente a esa propuesta en el literalismo, cfr. 3.4.5.

<sup>64</sup> TCTA: 44.

<sup>65</sup> CR: 40-44; cfr. también MM: 188-191.

<sup>66</sup> Cfr. CR: 45-46.

<sup>67</sup> Cfr., sobre todo, 3.5.6., 3.5.7.

Jean Désiré Gustave Courbet (1819-1877) es, con Manet, una de las grandes figuras del arte universal que las narrativas habituales ponen en inmediata conexión con los orígenes del arte moderno. Respondiendo a ello, Fried le concede un lugar central en la suya, dedicándole la segunda de sus grandes monografías, *Courbet's Realism*. Pero su interpretación difiere de la habitual casi hasta la extravagancia. Según una lectura habitual, que tiene importancia a más de un nivel respecto al discurso de Fried sobre “literalismo” y “reconocimiento”, su obra supondría una exaltación “materialista” de los aspectos físico-materiales del arte pictórico, y por ello sería importante para el arte moderno. En cambio, según Fried, su obra es una reacción contra la situación de teatralización tanto de la acción y el drama como de los recursos absorbtivos de la representación, a la que se llegó con Millet; pero una reacción tan compleja y extrema que ni su público y crítica, ni el propio artista, condicionados por ideologías políticas “materialistas” de la época, hubieran podido hacerse cargo de su significado. Fried sí lo hace, y de ello resulta una imagen que sitúa a Courbet firmemente en la tradición antiteatral, quizás al precio de desdibujar su posible aportación al arte moderno como tal<sup>68</sup>. Según Fried, Courbet habría planteado el problema antiteatral del espectador desde la perspectiva del propio pintor como espectador (una de las razones por las que no fue comprendido por el espectador general de su época); habría pretendido la representación del estado de absorción del propio artista en la experiencia corpórea de su acto creativo; y evitando toda relación de conflicto y enfrentamiento con sus propias obras, su estrategia habría sido la que Fried llama de “fusión” física (*merger*) entre éstas y su autor, en el plano de la ficción y por medio de recursos de representación (pues en el de la realidad sería imposible, de no mediar un cambio radical en el estatuto ontológico del objeto artístico y la obra pictórica<sup>69</sup>). Por ello, con diversos procedimientos, y partiendo de autorretratos en sentido estricto, y de escaso contenido expresivo (naturalmente, pues lo que tratan de representar es una vivencia “interior”), Courbet habría hecho de todas sus restantes obras, de cualquier género, auténticos “autorretratos metafóricos” llenos de alusiones alegóricas a su propio acto pictórico<sup>70</sup>. Esta estrategia, aunque análoga a la propuesta por Diderot para el género de paisaje, no es exactamente idéntica, y supondría una innovación genuina en el curso histórico de la tradición antiteatral<sup>71</sup>.

Empero, la contemporaneidad de Courbet no supo hacerse cargo de ello, y quedó sin consecuencias; aunque algunos de sus sucesores admiraron a Courbet. Esto sucede con los artistas del siguiente período generacional, que será el del cierre y la crisis final de la tradición antiteatral como tal. Fried los define colectivamente, como grupo, con el término “Generación de 1863”<sup>72</sup>; lo que requiere la salvedad de que Fried a veces emplea la noción en relación con artistas ajenos al contexto francés y a la tradición antiteatral, como es el caso de Eakins<sup>73</sup>, que sin embargo, por su fecha de nacimiento no podría contarse en esta

<sup>68</sup> Salvo que se conozca la interpretación que Fried propone de la escultura de Anthony Caro, y se comparta el valor que Fried confiere a este escultor en el arte moderno; en cuyo caso, la aportación de Courbet se revelaría profética.

<sup>69</sup> Lo cual conduce, de nuevo, al problema de la “escena clásica de la representación”. Sobre la cuestión de la relación de confrontación, que es uno de los modos de formular el problema de la teatralidad, y que es también uno de los problemas del género del retrato, cfr. 3.8.2. para la perspectiva del espectador; 3.9.4. para la del artista y el acto pictórico.

<sup>70</sup> Otro tema transversal del discurso de Fried sobre el arte, moderno o premoderno: el tipo característico de “gesto pictórico” como referente del arte, que en última instancia es siempre autorreflexivo o “alegórico” (“tautegórico”, diremos, tomando prestado el término de Schiller). Cfr. nuestros apartados 3.6.7., 3.9.2.

<sup>71</sup> Cfr. CR: 224-225. Más sobre el asunto en el próximo apartado.

<sup>72</sup> Cfr. el cap. 3 de *Manet's Modernism*, donde Fried presenta su caracterización de dicha “generación” (MM: 185-261), y el cap. 5 del libro, donde sitúa a Manet dentro de ella (MM: 262-364). Ambos capítulos definen los objetivos y recursos artísticos de esta generación.

<sup>73</sup> Cfr. RWD: 169 n 42.

generación. Por contra, cuando Fried introduce el término es con un sentido muy restrictivo; entre los miembros de esa generación a tener en cuenta estaría sólo un determinado grupo de artistas nacidos en la década de 1830, y que al principio mantenían lazos de amistad (luego se distanciaron), y que incluyó a Henry-Fantin-Latour (1836-1904), Alphonse Legros (1837-1911) y James Abbott McNeill Whistler (1834-1903); un cuarto miembro era Edouard Manet (1832-1883). Aunque todos admiraban a Courbet tanto como a Delacroix, no entendieron el verdadero sentido del proyecto pictórico del primero (que veían sólo como un realismo apegado al detalle), y al contrario que el segundo, sí habrían participado integralmente (tal vez no de modo totalmente consciente) de la problemática antiteatral. Y aunque en cada uno con distinta concreción, todos los artistas de este grupo habrían reaccionado ante la misma doble crisis que experimentó Courbet, de los recursos tanto absortivos como dramáticos de la representación del *tableau* antiteatral, que es ahora también una crisis de la relación del arte de su tiempo con el legado pictórico de la tradición<sup>74</sup>.

Todos, excepto Manet, responden a la crisis con una estrategia que combina aspectos de la unidad pictórica composicional del *tableau*, de carácter normativo en la tradición antiteatral, con la explotación precisamente de los aspectos del género del retrato hasta entonces problemáticos, en favor de fines antiteatrales, es decir, de asegurarse la convicción del espectador, en un nuevo formato de *tableau-portrait*. En cuanto a los recursos empleados, conservan por un lado el elemento de interiorización y densidad psicológica de los recursos absortivos, con el componente de monumentalidad del arte de Millet, y por otro introducen un elemento del dramatismo que otrora procuraba la representación narrativa, y que la crítica contemporánea tematiza, con valor positivo, como “intensidad” o “exceso”. Y en cuanto a los efectos, combinarían el carácter atmosférico y densidad psicológica de lo absortivo con un elemento de confrontación, procedente del retrato, que se emplea para producir un impacto de la representación sobre el espectador, que garantiza la convicción de éste, en lo que Fried llama una “modalidad presentacional o abstracta” de teatralidad<sup>75</sup>, que es diferente de la teatralidad que resulta de la exageración retórica del gesto en la representación dramática de la acción. Ejemplos de esta estrategia serían: el ya mencionado *El ex-voto* (1860) de Legros, los retratos absortivos” como *Mujer leyendo* (1861) o *La lección de dibujo* (1879) de Fantin, o en los de Whistler, *La mujer de negro* (1862) y *Rose and Silver: La princesse du pays de la porcelaine* (1864), éste con menos éxito crítico, pues introduce una desmaterialización de la figura que anticipa el futuro énfasis en lo “óptico” del arte por venir, restando a sus cuadros credibilidad. Tal estrategia no sólo era inestable por propia naturaleza, sino que además señala, según Fried, una ambivalencia de este grupo de artistas hacia la norma del *tableau* y hacia la cuestión de la teatralidad, que en etapas sucesivas se había tornado cada vez más irresoluble; la ambivalencia se debe a que la solución del *tableau-portrait* implica un elemento de apelación al espectador, que sólo mientras estuvo combinado con efectos absortivos, y mientras fue empleado al servicio de fines antiteatrales, pudo convencer a la crítica, al público y a los propios artistas, produciendo gracias a ello efectos de “realidad” y de “cierre”<sup>76</sup>. Lo que es más, esto señala que la dificultad del propio problema de la teatralidad era insoluble, pues no radicaba su causa en otro lugar que en la formulación del problema mismo.

<sup>74</sup> Este es el tema de “Painting memories”, y el objeto tanto de la propuesta teórica de Baudelaire, como en cierto sentido, de la práctica pictórica de Manet, aunque es una cuestión compleja la del vínculo entre esta problemática, que apunta a la conexión con el Modernismo como “crisis de la tradición” en el seno de la tradición antiteatral, y la problemática de la teatralidad propiamente dicha.

<sup>75</sup> MM: 196.

<sup>76</sup> MM: 200, 220.



Pero muy diferente va a ser la reacción de su compañero de grupo, Manet, al que en *Manet's Modernism* Fried ha dedicado su hasta ahora más extensa monografía, y tal vez también más compleja de cuantas haya escrito (quizás con la excepción de *Menzel's Realism*). Manet va a dar al traste con los propósitos de toda la tradición antiteatral, y de esta generación como bastión último de dicha tradición, además de contradecir en términos la propuesta de “fusión” de Courbet. Percatándose de que el ideal de esta tradición era irrealizable, encauza su pintura directamente al objetivo de asegurar el impacto de la obra sobre el espectador que suscita su convicción, mediante efectos de *shock*, y para ello, al contrario que sus compañeros de generación, prescinde completamente de la componente absortiva, afirma la relación de confrontación obra-espectador, y construye la referencia al espectador “abstractamente” en la propia estructura de la representación<sup>77</sup>, en lo que Fried llama una “modalidad radical” de la confrontación y la teatralidad presentacional. Todo ello, para producir una impresión temporal de instantaneidad que se identifica con el acto de percepción visual, y también con el modo temporal del propio acto pictórico de producción de su representación conforme a una narrativa mítica de la actividad pictórica<sup>78</sup>, lo que simultáneamente significa la destrucción de los mecanismos de inteligibilidad tanto de la representación de la acción dramática como de la representación expresiva de la figura humana en estados de “ensimismamiento”, en cuyas insuficiencias para hacer frente al problema de la teatralidad se vino finalmente a cifrar y ratificar la desconfianza de los primeros teóricos antiteatrales hacia la representación alegórica<sup>79</sup>. En obras cumbre como *El almuerzo sobre la hierba* (1863), los personajes dirigen sin pudor una mirada enigmática hacia el espectador, o se sitúan en poses ambiguas realizando acciones ininteligibles. Los elementos de la forma mixta del *tableau-portrait* inventada por esta generación, en Manet no producen sensación de completud ni de realidad, y no están al servicio del fin antiteatral de negar al espectador, sino al fin opuesto del reconocimiento abierto de su constitutiva presencia ante la obra, acabando definitivamente con el propósito de la tradición antiteatral, al tiempo que con todos sus recursos artísticos, y con los términos “tradicionales” de su relación con el pasado artístico, que también ya por entonces estaban en crisis<sup>80</sup>.

Mientras que sus compañeros de generación pertenecen al pasado premoderno, en razón de su apego a los motivos, propósitos y estrategias de la tradición antiteatral, Manet se convierte con el acto radical de su abandono (que en cierto sentido conserva un elemento de tensión opuesto a la teatralidad, puntualiza Fried<sup>81</sup>) en el inaugurador de la era propiamente moderna del arte, una cultura pictórica distinta, con un nuevo tipo de espectador y un nuevo régimen de relación obra-público, donde el propósito artístico de la tradición antiteatral ya no es normativo, y la relación con el legado pictórico del pasado no es “tradicional”. Pero el propósito de Manet fue tan malentendido como el de Courbet en su tiempo: sus seguidores impresionistas, tomándose su “narrativa mítica” de la pintura al pie de la letra, impusieron una concepción purovisualista de la tarea pictórica, ocupada sólo de la representación, por los medios del más ostensible virtuosismo técnico, de todo tipo de fenómenos “ópticos”; y viendo a Manet como uno de los suyos, creyeron que ésta fue su única preocupación,

<sup>77</sup> Del cómo, que es cuestión compleja tal cual lo plantea Fried, damos cuentas en 3.8.4

<sup>78</sup> Cfr. 3.6.2., 3.6.4.

<sup>79</sup> Cfr. sobre esto el apartado 3.7.6.

<sup>80</sup> Este segundo aspecto de la intervención de Manet era el que Fried había comenzado investigando al principio, en “Manet's sources” (cfr. MM: 45, 85); mientras que el primero, la clausura de la problemática de la teatralidad, es el que en aquel texto no estaba presente como tal, pero sí en *Manet's Modernism*. La relación entre ambas facetas de Manet es lo que “Painting memories” contribuye a aclarar.

<sup>81</sup> Como no puede ser menos: no añadir tal puntualización equivaldría a admitir que el fundador del modernismo era un artista de sensibilidad teatral, cosa que Fried no podría tolerar.

sumiendo en el olvido tanto la tradición antiteatral que les había precedido, como la implicación de Manet en ella<sup>82</sup>. Un olvido profundizado por los teóricos formalistas del arte moderno que les seguirían, al hacer de Manet un precursor del Cubismo, confundiendo la estrategia de confrontación del espectador por el plano pictórico de Manet con el reconocimiento y primado del plano pictórico literal en este movimiento moderno.

Concluiremos este apartado con unas reflexiones de carácter general sobre la narrativa histórica que así presenta Fried. La narrativa historiográfica de Fried se ocupa de la tarea de reconstruir toda la evolución de la pintura francesa hasta Monet como historia evolutiva de la misma y única tradición antiteatral francesa, dentro de un esquema que, creemos, puede sintetizarse en tres amplios momentos. El primero, de 1750 a 1799: crisis de credibilidad causada por la teatralidad (primera crisis, inaugural), insuficiencia de la pintura de tema absortivo, reacción anti-rococó y giro hacia una pintura principalmente narrativa y dramática (con la alternativa del “modelo pastoral” para la pintura de género) en el intervalo que media entre Greuze y Jacques Louis David. El segundo, de 1799 a las décadas de 1840 y 50: crisis e insuficiencia del modelo dramático (segunda gran crisis, interna), teatralización de la acción y movimiento de retorno de la tradición antiteatral a la pintura absortiva en Millet y Courbet. El tercero es el de la “generación de 1860”: combinación de la representación de estados absortivos con efectos dramáticos; seguidamente (o simultáneamente), aceptación de la inevitabilidad de la condición teatral para la pintura con Manet (última crisis, de disolución); fin de la tradición antiteatral como tal. La rítmica de transformación histórica de esta narración es vertiginosa (crisis radicales se sucederían en el curso de pocos años, y Fried describe las cosas como si el lapso de una década a la siguiente fuera todo un cambio de época). A pesar de lo cual, se puede decir que la narración de los años de esa tradición que median entre Chardin y Jacques-Louis David ha puesto en escena la mayoría de los elementos que operan en el resto del trayecto, y Fried no deja de insistir en la coherencia interna a lo largo de toda la tradición antiteatral<sup>83</sup>.

Hay dos aspectos muy característicos del despliegue histórico de esta tradición. En primer lugar, su movimiento es “dialéctico”, en un sentido muy similar a aquél en que lo es el del modernismo en la teoría de la modernidad artística de Fried: lo que para un momento histórico es la solución de un problema común (la representación narrativa de la acción dramática para la época de Greuze, Vien o David; la representación absortiva de nuevo para Millet; la combinación de rasgos de una y otra para la generación de 1863), se convierte para la siguiente en la fuente misma del problema, en este caso, en fuente de teatralidad. Y ello porque el problema mismo, para empezar, es “dialécticamente” insoluble<sup>84</sup>. En segundo lugar, y esto ya a diferencia de lo que parece ser el alto grado de autoconciencia teórica y conceptual de la crítica y práctica artísticas de la modernidad propiamente dicha (tal como la ve Fried; pues en la opinión de Greenberg, y esto es algo que Fried le echa en cara, sucedería justo lo contrario), Fried observa que prácticamente todos los teóricos de la tradición antiteatral han sido inconscientes de su adscripción a dicha tradición<sup>85</sup>; y lo mismo se podría decir de sus

<sup>82</sup> Una excepción a este olvido, según Fried, habría sido la de Gustave Caillebotte (1841-1894), quien sería el punto de encuentro del legado antiteatral de Manet (aunque no la continuidad con dicha tradición, según sostiene aquí Fried) con la tradición absortiva barroca y el Impresionismo. Cfr. “Caillebotte’s Impressionism”.

<sup>83</sup> Cfr. MM: 169, por ejemplo.

<sup>84</sup> AIMAC: 50. Otra forma de verlo, que nos ha sugerido Guillermo Solana, es en analogía con la dinámica de adición y pérdida de eficacia del fármaco alopático o de la droga, donde se vuelve necesaria una dosis cada vez mayor para obtener un efecto cada vez menor, porque el organismo se acostumbra a la acción del producto. Si se entiende la teatralidad como una suerte de “infección” que contagia todo el campo de la visión y de lo visible, y que se hace necesario combatir, esta figura cobra pleno sentido.

<sup>85</sup> RFF: 25.

artistas. La única excepción, y ello sólo parcialmente, sería el propio Diderot; y según Fried llega a decir, la productividad artística y cultural de la tradición antiteatral dependería en buena parte de esta inconsciencia de sus artistas y teóricos participantes<sup>86</sup>; pues si hubieran sido plenamente conscientes, el percatarse de la irresolubilidad de su problema central no hubiera sido demasiado estimulante para su actividad. La posición antiteatral, pues, operaría en ellos como una “estructura de precomprensión” presente tras todos sus juicios y actitudes, pero que ellos mismos nunca serían capaces de elevar a consciencia: de esto se encarga Fried.

Seguidamente, el hasta ahora diferido problema de la continuidad y el tránsito. Fried lo aborda directamente al final de *Manet's Modernism*, como corresponde al cierre de su proyecto historiográfico sobre la tradición antiteatral<sup>87</sup>. Como siempre, la respuesta de Fried es compleja: en sus propias palabras, postula una “estructura de bisagra en tres partes complejamente recursiva”, en ambos límites extremos de la tradición antiteatral, el del comienzo y el del final. Una estructura de tres términos, donde el término medio, cronológicamente en posición central entre los dos extremos, es sin embargo “conceptualmente posterior” a los otros dos, es decir, que está formalmente constituido a la vez por ambos por lo que respecta a su pertenencia a dicha estructura, en el sentido de que sólo a través de ellos es inteligible como tal en su papel mediador entre dos momentos históricos; su papel en la estructura se revela, diremos nosotros, por su “analogía” con los términos extremos y a la luz de éstos, por el hecho de ser en parte como cada uno de ellos, pero no del todo<sup>88</sup>. Con respecto al comienzo de la tradición antiteatral, los miembros de esa triple estructura por orden cronológico, serían: Chardin, aún vinculado de algún modo al pasado barroco “abortivo”; Greuze, primer artista en que se manifestaría la teatralidad como problema, pero pintor de base aún “absortiva”; y David, fundador del paradigma dramático, en quien por primera vez, dice Fried, “se instituyó *verdaderamente* una tradición antiteatral”<sup>89</sup>, donde el papel de Greuze se entiende por relación al papel precursor sólo implícito de Chardin y al de plenitud inaugural que ostenta David. Y respecto al final de la tradición antiteatral, al momento de tránsito de la premodernidad artística al modernismo pleno, los elementos de esa estructura, los tres igualmente fundacionales del modernismo y clausurantes de la tradición antiteatral, son, sucesivamente, el “Realismo” de Courbet, el “Modernismo” de Manet, y el Impresionismo: el primero en plena tradición antiteatral, el último en pleno modernismo, Manet a caballo entre ambos, y constituido en su papel fundacional del arte moderno por su relación reactiva contra el proyecto antiteatral de Courbet y por su compromiso reactivo con la tradición antiteatral, que constituye su carácter diferencial respecto del Impresionismo; pero también por su complicidad con el “realismo óptico” del Impresionismo, que él mismo hizo posible, sin haberlo practicado propiamente.

Sin embargo, Fried es ambiguo en un respecto: ¿cuál es exactamente la relación del arte moderno con el problema de la teatralidad? En algunas ocasiones parecerá afirmar que la discontinuidad es completa, que la tradición antiteatral como tal queda liquidada, y que en el nuevo arte ese problema ya no va a jugar más un papel importante al menos hasta época de “Art and objecthood”<sup>90</sup>; en otras sostendrá que nunca deja de jugar un papel, pero que ya no se trata de la opción exclusiva entre rechazar o aceptar la teatralidad, sino de gestionarla adecuadamente (adecuadamente para producir arte convincente, de calidad) como hecho

<sup>86</sup> RFF: 33.

<sup>87</sup> MM: 409-413.

<sup>88</sup> La “analogía” (a veces también “alegoría”) es un rasgo importante y bastante constante del pensamiento de Fried, y de su método, que él, como Cavell, denomina de “lectura”. Cfr. 3.11.5.

<sup>89</sup> MM: 413.

<sup>90</sup> Cfr. AIMAC: 53, CI: 19.

constitutivo del arte, dada la insoluble unión entre lo teatral y lo no-teatral en el arte, y que, por tanto, no cabe hablar propiamente de un “final” de la tradición antiteatral. E incluso, de su “triple estructura” de tránsito dice Fried que “pone en cuestión toda distinción absoluta [...] entre [...] la prehistoria de la pintura modernista y la pintura modernista ‘misma’”<sup>91</sup>; además del testimonio en favor de esta última opción que, lo quiera Fried o no, constituyen sus propias lecturas de autores modernistas-formalistas como Fry o contemporáneos como Barthes, en clave de posición antiteatral “inconsciente”. Lo que de nuevo vuelve a plantear el problema de la continuidad, el cambio y el tránsito, esta vez por el extremo final, respecto de la era del modernismo.

A continuación, es necesario decir que, aunque los nombres clave que hemos ido citando como protagonistas de esa narración eran mayormente de artistas, la contribución de la crítica contemporánea a la tradición antiteatral es igual de importante que la de los artistas, y el papel de sus documentos tan imprescindible como el de las obras de éstos en la reconstrucción de esa tradición. A la interpretación y reconstrucción de cada tramo de tradición antiteatral (con la única excepción de Courbet, a quien ningún crítico contemporáneo pudo entender correctamente, según Fried) le acompaña una plétora de nombres de importantes críticos de su época, cada uno con su propio pensamiento y posición, e igual de centrales a su momento histórico que sus contemporáneos artistas: el *Abbé* Du Bos, La Font de Saint-Yenne o Melchior Grimm para las generaciones de Greuze a David; Ernest Chesneau para la de Millet; Edmond Duranty, Gustave Planche o Zacharie Astruc para las generaciones de artistas realistas hasta época de Manet; y aún muchos otros. De entre todos ellos, Diderot, o Baudelaire, dos que hemos citado, así como otros también populares, como los hermanos Goncourt, Théophile Gautier, Flaubert o Zola, no son más que los pocos nombres afortunados que han llegado a inscribirse en la cultura general. Si no hemos podido hacer justicia al resto, al omitirlos, ha sido por no recargar y complicar una narrativa que ya es difícil sintetizar, y que, para más detalles, es necesario consultar en las propias obras de Fried, pues no es nuestro propósito entrar a comentar o criticar su valoración historiográfica de las fuentes.

Finalmente, tres observaciones provisionales de método; he aquí la primera. La tradición artística que esta narración historiográfica investiga es una tradición de arte figurativo, básicamente de pintura. La investigación de los avatares de tradición antiteatral se guía en gran medida por ciertos aspectos de las obras, tales como la coloración expresiva de la representación de los gestos, acciones y rasgos faciales de las figuras, o como el carácter más o menos distendido o dramático de la acción, y con atención a cuestiones de modalidad temporal de la acción representada. Factores todos ellos a los que una narrativa construida según un planteamiento formalista jamás prestaría atención; y por ello, dice Fried, sería incapaz de realizar las operaciones historiográficas necesarias para reconocer la especificidad histórica de la tradición antiteatral como tal, es decir, sería incapaz de identificarla y reconocerla como tal tradición. El modo en que un autor como Fried, que fue crítico de arte abstracto, y cuya labor crítica, al menos en una importante medida, estaba situada bajo el influjo del formalismo, puede llegar a un planteamiento que le permita realizar tal operación de identificación y desarrollar esa tarea historiográfica, supone un desplazamiento y una serie de alteraciones importantes en el plano metodológico, que aquí no es del caso abordar, pero que sí tematizamos en nuestros apartados 3.11.1. y 3.11.2.; y cuyas motivaciones de fondo esperamos queden suficientemente claras a lo largo de otras partes de nuestra investigación.

---

<sup>91</sup> MM: 410; cfr. MM: 406-407.

La segunda: otro aspecto notable es que la narrativa y el diagnóstico que Fried va a ir proponiendo de la mayoría de los artistas dentro de la tradición antiteatral se basa siempre en alguna variante o combinación de los términos de unas pocas oposiciones conceptuales que designan aspectos posibles de una estrategia antiteatral, o actitudes posibles ante la teatralidad: primero, “ensimismamiento” (o “absorción”) frente a “dramatismo” (o “éxtasis”); segundo, “amurallar” (o “excluir”) frente a “incorporar” (o “entrar”)<sup>92</sup>, y sobre todo, rechazar la teatralidad frente a aceptarla, aunque sean pocos los artistas reconocidos por Fried como importantes con una actitud básica de aceptación de la teatralidad (el caricaturista Honoré Daumier; el pintor académico Gros); con la tercera alternativa de “sortear el problema”, sin dejar necesariamente de pertenecer a la tradición antiteatral (Ingres, Delacroix). Y en otro nivel, sigue funcionando la oposición “literal-ilusorio”, así como un juego de oposición “eje del espectador-eje de absorción”, aspectos heredados del formalismo a través de la teoría del medio artístico que intervienen en esta narrativa (y no son los únicos<sup>93</sup>). Por poner unos ejemplos de lo que decimos: las estrategias antiteatrales de Chardin y del primer Greuze combinarían la absorción o ensimismamiento con la exclusión (divergiendo eje de absorción y del espectador); la de Greuze posteriormente (y después, David y su escuela), el dramatismo con la exclusión; la de Courbet, el ensimismamiento con la incorporación (identificando el eje de absorción con el del pintor en tanto que espectador).

Y finalmente, la tercera observación: no obstante el funcionamiento estructurador de estos ejes conceptuales, cabe subrayar el compromiso de Fried, historiador, con las exigencias de la especificidad histórica. A pesar de cuanto pueda parecer que este desarrollo histórico tiene de esquemático, y si bien Fried trata de situar dentro de la tradición antiteatral a todos y cada uno de los artistas franceses a los que las narrativas más establecidas conceden importancia en ese lapso de tiempo (principio de continuidad histórica que nunca pierde cierta importancia), Fried mantiene también el esfuerzo por entender el proyecto pictórico atribuido a cada uno de ellos como una respuesta única y singular a esa misma problemática, cuya contribución a la tradición es ofrecer una estrategia algo distinta, y cuyas diferencias Fried se esfuerza en registrar en cada caso como una nueva y peculiar diversificación (a veces muy sutil) del rango de estrategias contra la teatralidad. Una esforzada tarea historiográfica, pues, de arrancar el matiz de diferencia en la continuidad.

### **3.3.2. El problema de la teatralidad y sus conceptos clave**

Lo que siguiendo un uso corriente hemos denominado aquí “teoría de la teatralidad”, y que, sólo a medias atisbado en “Manet’s sources” (donde la noción de una “tradición antiteatral” no está clara aún), es introducido por primera vez en *Absorption and theatricality* y desarrollado en *Courbet’s Realism, Manet’s Modernism*, “David et l’antithéâtralité”, “Gericault’s Romanticism”, y otros, es todo el léxico teórico de una cultura pictórica y de una teoría y práctica crítica, propias de una época del pasado: lo que bien podemos considerar como una suerte de “léxico de la cuestión de la teatralidad”, o “léxico

<sup>92</sup> Aunque Jill Beaulieu distinguiría la “unión” (*merger*) courbetiana de la inclusión o “entrada” (*entry*) de la poética diderotiana del paisaje a pesar de reconocer sus afinidades; cfr. su “Inmanence and outsideness”, RV: 26-27.

<sup>93</sup> Sobre cómo, tras el movimiento de rechazo de la oposición forma-contenido y el consiguiente rechazo de las categorías formalistas, éstas siguen teniendo fuerza y funcionan de un modo metafórico o figurado en la historiografía de Fried (sea de la tradición antiteatral o del realismo corpóreo, barroco y post-barroco), cfr. nuestras secciones 3.5.1., 3.5.2., 3.5.3.

de la tradición antiteatral”. Fried expone su reconstrucción de la mayor parte de ese léxico en *Absorption and theatricality*, sobre todo en el capítulo segundo, “Toward a supreme fiction”, uno de los textos más laberínticos en una obra, la de Fried, donde casi todos los textos son laberínticos. Más que Chardin, Greuze, Vien, David o ningún artista, Diderot es el verdadero protagonista de ese estudio; y al exponer, de modo un tanto caótico, sus ideas como núcleo ejemplar de las de todos los teóricos antiteatrales de su época, Fried procede básicamente a partir y en torno de la reconstrucción de la posición de Diderot conforme a una interpretación de un corpus de textos clave de éste, complementado con los de numerosos otros autores, cuya particular utilización en el argumento de Fried, por mor de claridad expositiva, no vamos a detenernos a indicar detalladamente en cada caso<sup>94</sup>. Muchos de esos textos versan sobre terminología y problemas que no son exclusivamente pictóricos, sino más bien referentes al arte escénico del teatro; pero es que en este período, la esencia del medio pictórico es tal que su problema principal y buena parte de sus recursos serán, como los de otras artes contemporáneas, comunes con los del teatro: la concepción de la pintura es dramática. Fried alinea las ideas, conceptos y propuestas de todos los demás teóricos contemporáneos en su mayor o menor proximidad; con ello no sólo expone la posición antiteatral dominante para este período, sino que sienta las bases de todo el léxico crítico del restante desarrollo de la tradición antiteatral, que completa en sus otras monografías: se puede afirmar que a lo largo de todo ese desarrollo, lo que se dará son modificaciones, variaciones de los términos básicos de época de Diderot, o términos teóricos que matizan, corrigen o toman posición respecto ellos, según el derrotero que en el momento del caso ha tomado la problemática antiteatral.

No siempre de modo muy ordenado, y nunca de forma sistemática, lo que Fried reconstruye historiográficamente es, pues, un vocabulario crítico. No es mala forma de entenderlo el contemplarlo como un diccionario de términos críticos que se encuentran situados dentro de un “espacio del discurso”, el de la cultura pictórica de la tradición antiteatral, en una compleja relación mutua. Esta es la posibilidad que hemos decidido adoptar, y en nuestro modo de exposición, los iremos aclarando en una serie de epígrafes sucesivos, cuyo orden no será alfabético, ni seguirá tampoco un estricto esquema jerárquico de subordinación lógica, sino que será una sucesión estratégicamente adecuada para poner de relieve sus mutuas conexiones en el contexto de la práctica, crítica y teoría artística antiteatrales. Esto nos va a permitir estudiar luego, en otras partes del presente estudio, la conexión o repercusión que algunos de esos conceptos tienen para la propia posición teórica y la práctica crítica e historiográfica de Fried, a diferencia del uso de esos términos en las propias fuentes documentales de la crítica de esa tradición. Con la advertencia de que, tratándose de una tradición que tiene una cierta extensión de vida, no en todos los momentos de la misma han estado vigentes todos estos conceptos, ni los mismos conceptos; y no en todo momento de ella se han entendido de la misma manera. Entre las nociones que vamos a

<sup>94</sup> Básicamente se trata de: los *Salons* de 1759, 1761, 1763, 1765, 1771, 1775 y 1781, así como “De la manière”, recogidos en Diderot, *Salons*, eds. Jean Seznec, Jean Adhémar, Oxford: Oxford University Press, 1969-1975, 4 vols; los *Essais sur la peinture* (que incluye “Mes pensées bizarres sur le dessin”), *Pensées détachées sur la peinture*, *Discours de la poésie dramatique*, *Entretiens sur le fils naturel*, todos ellos en Diderot, *Oeuvres esthétiques*, ed. Paul Vernière, París: Garnier, 1966; así como algunos *items* de la *Correspondance* y voces de la *Encyclopédie*, como “Répos délicieux” y “Absortion”, y otros textos, críticos o más estrictamente filosóficos como la “Lettre sur les sourds et les muets”, y otros (incluidos en Diderot, *Oeuvres Complètes*, ed. Herber Dieckmann et. alt., París: Hermann, 1975-2004, 25 vols. y en Friedrich Melchior Grimm et. alt., *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, ed. Marcel Tournier, París, 1877-82, 16 vols.). Sorprendentemente, sólo de modo puntual comenta Fried la *Paradoxe sur le comédien* (AT: 220-221 n 142), que considera un texto de importancia marginal para la pintura. Cabe indicar la importancia especial que tiene la *Lettre sur les spectacles* de Rousseau para redondear su reconstrucción teórica.

analizar, están: “teatralidad”; “absorción”; “estructura absortiva”; “continuo absortivo”; “drama”; “llamada-detención-transfixión”; “mueca” (*grimace*); y el concepto normativo antiteatral de unidad pictórica representado en la noción del *tableau* y los conceptos asociados de “ordenación”, “composición”.

### “TEATRALIDAD”, “TEATRAL”, “TEATRO”

Ya introdujimos de modo provisional algunas ideas sobre estas nociones en el apartado anterior; no cabía hacer de otro modo, pues la tradición antiteatral se define en torno a la “teatralidad” como problema, y a lo “teatral” como categoría descriptiva y judicativa, que ocupan, pues, un lugar privilegiado en su léxico. La problemática de la relación con el espectador es una problemática “ontológica”: afecta a la constitución misma de la obra pictórica en tanto que el estar hecha para ser vista es una “convención primordial” que la constituye ópticamente como obra artística. Vamos a ver cómo dicha problemática es también de carácter retórico-pragmático, y además tiene un alcance ético-psicológico y epistémico que desborda el estricto marco artístico. Aunque no nos ocupamos de ello aquí, digamos que esta noción aparece también en la crítica de arte del propio Fried, y con un sentido muy aproximado al que tiene en el léxico de la tradición antiteatral, aunque con diferencias que se deben, entre otras cosas, a las que median entre los recursos de una tradición artística figurativa y los de un debate que concierne al arte abstracto. Este es, pues, el principal vínculo conceptual entre la historiografía de Fried y su crítica de arte.

Como explica Fried, la problemática surge en relación con el arte escénico del teatro y el problema de sus recursos legítimos, y algo que incomoda en particular al espectador crítico de la época, como Diderot, es la presencia en ese arte de recursos y convenciones consistentes en hacer apelación explícita al público, interrumpiendo el flujo orgánico de la acción dramática, y poniendo de manifiesto la artificialidad de la situación de puesta en escena, lo cual destruye la eficacia de la ficción. En reacción a ello, Diderot propone un programa de refundación del arte dramático que Fried quiere ver como un programa de reforma de todas las artes, formulado también en clave dramática, de recursos de la narración, el drama y la escenografía. Como punto de partida desde el cual reconstruir esta problemática, Fried propone la contraposición diderotiana, con carga valorativa, entre “ver” y “ser mostrado”, o “mostrarse”. El mostrarse o estar hecho para ser mostrado se carga de valor negativo: lo que está hecho para ser mostrado es una impostura, un simulacro, no tiene realidad y no merece confianza. Y todo aquello que da señales de estar hecho para ser mostrado no sólo pierde capacidad de producir ilusión de realidad, sino que suscita una sensación distanciadora de desconfianza. Como Fried cifra el placer visual, al menos en la tradición antiteatral, en la capacidad de producir sensaciones o efectos de “realidad” o veracidad, la experiencia de convicción que revela la calidad es, al menos aquí, una experiencia de “veracidad”. Pero su fallo contamina también a la propia visión, que se torna teatralizadora de todo aquello que mira (como pone de manifiesto la interpretación “antiteatral” de *La balsa de la Medusa*); y por extensión, a la propia presencia del espectador, que es el sujeto del acto de mirar. La amenaza de la teatralidad es la de una pérdida de credibilidad, o capacidad de “convicción”, tanto de la representación (artística o no) como de la visión misma. Pero es también una problemática epistemológica y ontológica en un sentido más general, que trasciende al objeto artístico: no afecta sólo al estatuto ontológico de la obra de arte (con sus condiciones constitutivas), sino que afecta, como

señala Michael Fried, al órgano sensorial que es el instrumento y vehículo mismo de su contemplación: a la visión, en tanto que modo de acceso a la verdad<sup>95</sup>. He aquí la amplitud del alcance de la problemática.

El problema de la teatralidad es un problema de relación entre obra y espectador, y es además una cuestión que concierne a la producción de determinados efectos, a la estimulación de determinada respuesta por parte del espectador, particularmente efectos de “convicción”. Se trata, pues, de un problema de recepción de la obra, un problema retórico y, en términos semióticos, un problema “pragmático”, el de la relación que se establece en una situación de exhibición escénica: una relación retórica, pragmática y performativa (válganos el término), donde en el fondo se trata de producir efectos en el espectador. Quisiéramos también señalar el carácter ético y psicológico que cobra este planteamiento: la noción de teatralidad de una obra tiene implicaciones de artificiosidad, insinceridad e incertidumbre que oscilan entre lo ético y lo psicológico; y lo mismo cabe decir de la de convicción o falta de ella por lo que toca al espectador. En la medida en que dicha problemática queda establecida como central, la tradición antiteatral sitúa el centro de su problemática y su desarrollo artístico primariamente en el eje retórico y pragmático, eje de la relación entre obra y espectador, y sólo después y en atención a ello en el plano formal, sintáctico, de las relaciones entre los elementos “semióticos” que componen la obra.

Respecto a dichos elementos semióticos, en el contexto de la tradición antiteatral se cuenta como presupuesto con un arte representacional y figurativo, donde el espectador experimenta en la obra la ilusión de un espacio similar al real, lleno de figuras que representan personajes y objetos similares a los de su propio mundo. En particular, la “figura”, entendida como representación de la figura humana, con todos los recursos que conlleva, es un instrumento fundamental de la representación artística en este contexto, y es en ese sentido tan específico en el que se trata de una tradición de arte “figurativo”. De aquí la condición peculiar que constituye la posibilidad y la fuente de teatralidad en una práctica artística figurativa como es esta. Al igual que los seres del mundo real del espectador, básicamente personas y en menor medida otros seres animados, los personajes representados pueden manifestar consciencia de que están siendo observados: podrían estar fingiendo y posando para el espectador, y eso tiene lugar en virtud de rasgos expresivos, gestuales y fisiognómicos, que quizás podríamos llamar “miméticos”, pero que en el contexto teórico de Fried es más correcto llamar “empáticos”; el por qué, lo aclaramos en otro lugar<sup>96</sup>. No es esta, sin embargo, la única manera como una obra artística puede llegar a plantear el problema de la teatralidad, o a suscitar efectos teatrales; y por ello Fried pudo ver que hay también un problema y unos efectos análogos en cierto arte moderno, que en principio es abstracto; pero en el fondo sí es muy similar, pues de nuevo aquí interviene un aspecto “empático” (incluso, “antropomorfizante”), aunque no se apoye en rasgos “miméticos”, pues representación figurativa propiamente en este caso no hay. También esto, que concierne a la diferencia entre la teatralidad en el arte francés del siglo XIX y la del arte contemporáneo, lo aclaramos en otro lugar<sup>97</sup>.

Como los contenidos de la representación pueden (y suelen) ser figuras humanas, y lo relevante artísticamente son sus rasgos expresivos, son relevantes para lo que concierne a la unidad pictórica las relaciones que haya entre ellos en términos de relación de atención e intención entre sujetos, que no son los de las meras relaciones plásticas, o decorativas, si se

<sup>95</sup> AT: 104. Las resonancias del problema cavelliano del escepticismo son evidentes.

<sup>96</sup> Cfr. 3.8.3.

<sup>97</sup> Cfr. 3.7.4.



quiere, entre formas en un puro espacio estético-decorativo (relaciones que a veces Fried llama “geométricas”); y también son relevantes, y en esos mismos términos “psicológicos”, las relaciones que haya entre personajes y espectador, relaciones de las que se derivan las que el propio espectador establezca y desarrolle con respecto a la obra. La teatralidad, como veremos, es una condición que afecta a los elementos figurativos de una representación artística, de un modo en el fondo no muy distinto en que puede afectar a los sujetos en la vida real, si en su actuar hay cinismo o impostura, o si en sus relaciones mutuas reina la desconfianza; ya hemos visto hasta qué punto esta cuestión es importante para Stanley Cavell. En consecuencia, las consideraciones sobre la atención o falta de ella, sobre el eje o dirección al que ella se orienta, y sobre la expresión y el gesto, van a ser centrales, y el problema de la teatralidad se planteará como el de cruce de miradas y de atención entre los personajes del cuadro y de éstos con el espectador. No es la primera vez que la estructura de la obra como sistema de relaciones entre miradas y direcciones de atención se plantea en el formalismo: éste era el tema central de *El retrato de grupo holandés*, de Alois Riegl; si bien es cierto que este texto desborda el estricto marco formalista de coordenadas de la anterior monografía de Riegl, *Arte industrial tardorromano*. La similitud de problemáticas, la común procedencia de una tradición formalista, ha dado lugar frecuentemente a comparaciones entre Fried y Riegl, pero no son pocas las diferencias, y en el capítulo octavo de esta sección daremos cuenta de todo ello<sup>98</sup>.

“Teatralidad” designa el terreno de una problemática; pero aparece en la práctica crítica, según la reconstrucción de Fried, formando serie con sus respectivos términos cognatos: “teatral” y el sustantivo primitivo “teatro”. Además de la problemática que de él se deriva, el término “teatralidad” tiene un uso descriptivo-valorativo; pero no cualifica al objeto o la representación en sí, sino a algo que hay detrás de ellos, una cierta intención<sup>99</sup>. Por tanto, “teatralidad” designa la atribución de una actitud intencional de la representación artística hacia el espectador por parte de éste, y por extensión, la atribución de esa misma intención a su autor. Una intención deliberada de complacerle, y una actitud de estar dispuesto a hacer lo que haga falta para lograrlo. Por su parte, “teatral” designa la determinación general que cualifica a la toda representación u objeto artístico que es percibido por el espectador como si dicha obra declarase o traicionase una “intención teatral”, es decir, como si manifestara ostensiblemente su función de ser exhibido, de “actuar para una audiencia”, y mostrara una preocupación demasiado manifiesta por satisfacer sus propias expectativas. “Teatral” es la cualidad de la representación que el espectador pueda percibir como algo que declara su dependencia ontológica de él mismo (es decir: que declara su “intención teatral” hacia él), como algo cuya existencia está en relación de dependencia de y se debe a los propios deseos, expectativas, gustos, y en definitiva, a la presencia misma del propio espectador en su rol como tal espectador.

En cuanto a “teatro”, en un sentido peyorativo que no es el referido al medio artístico particular de la representación del drama escénico, designa todo cuanto hay de artificio, arbitrariedad, exageración y falta de veracidad en la representación artística, sea del arte que sea, que muestre una actitud de teatralidad y se cualifique así como “teatral”: “teatro” es el efecto de la teatralidad. Según Fried, lo que Diderot entendía por “teatro” es “una construcción artificial en que la persuasión quedaba sacrificada y la ilusión dramática viciada en un intento de impresionar al espectador y solicitar su aplauso”<sup>100</sup>. Toda la representación artística se vuelve “mero teatro” si da signos de teatralidad. Teatralidad y

<sup>98</sup> Cfr. el apartado 3.8.5.

<sup>99</sup> AIMAC: 48.

<sup>100</sup> AT: 100.

teatro (en sentido peyorativo) se relacionan entre sí como la causa y el efecto, o mejor, como el motivo y su expresión en la acción. El dictamen antiteatral es tan paradójico como tajante: a fuer de querer arrancar el aplauso al público mediante el esfuerzo, lo que se logra es una exageración que provoca la pérdida de su confianza y que falsea el efecto estético de veracidad<sup>101</sup>. Y en esta tradición antiteatral, ese efecto, la “veracidad”, lo es todo.

Conforme a la teoría de la teatralidad en líneas generales, la teatralidad es “el peor de todos los defectos artísticos”; a la percepción de teatralidad en la obra debería acompañar inmediatamente un juicio valorativo negativo por parte del espectador y el crítico<sup>102</sup>. Esa determinación general es de “segundo orden”: puede estar fundada en una u otra cualidad o propiedad más específica de la obra, cualidad que será la que el espectador percibe como “teatral”, o forzada, artificiosa en ella; por ejemplo, la pose o actitud de las figuras de una pintura figurativa, o las relaciones entre dichas figuras, o el marco o el tamaño de la firma del autor, o incluso el modo como la obra está firmada por el artista; o cómo se cuelga en la sala o se presenta en el contexto expositivo<sup>103</sup>. Lo que caracteriza a la tradición antiteatral es que es una situación de crisis tal que a toda obra pictórica le afectará esta posibilidad de venirse abajo su credibilidad ante la actitud crítica de desconfianza fundamental del espectador, en razón de este problema: tenemos aquí una situación de crisis. Si bien en cada momento o fase de la evolución de esta tradición la característica de la obra que suscita sospecha, y que se vuelve susceptible de cualificación negativa de “teatral”, puede ser cada vez algo distinto; y en general, el patrón evolutivo de la tradición antiteatral se caracteriza porque, de hecho, lo que en un momento dado parecía ser la garantía contra lo teatral, al momento siguiente se vuelve cualificable como “teatral”: el ensimismamiento, el drama, la combinación de ambos, y finalmente, el planteamiento mismo del problema.

<sup>101</sup> Como nos ha hecho observar Guillermo Solana, la importancia en esta tradición, tal como Fried la caracteriza, de los valores de lo natural, espontáneo y falto de afectación, no es un rasgo exclusivo de la misma; y hace pensar que en realidad su problemática viene de bastante más atrás, cuando menos de época renacentista, pues en la cultura cortesana del Renacimiento la exigencia de ocultar el esfuerzo y los valores de la naturalidad y la facilidad son de enorme importancia (recuérdese la noción de *sprezzatura* de Castiglione en *El cortesano*, con su prescripción sobre las habilidades que se deben desarrollar para agradar, pero sin dejar jamás traslucir el esfuerzo que cuestan). Pero esto traería dificultades a las tesis de Fried, que pretende acotar la centralidad de dichos problemas (al menos, como problemas *artísticos y pictóricos*) a la época de la “tradición antiteatral francesa”.

<sup>102</sup> AIMAC: 48. Dicho sea de paso, una excepción notable a esta valoración absolutamente negativa aparece en el propio Fried como crítico: en “Art and objecthood”, AaO: 171 n. 22, señalando los rasgos teatrales del arte surrealista, Fried reconoce que no por ello todas las obras resultantes son artísticamente rechazables. Y algo parecido ocurre con Manet, como figura de cierre de la tradición antiteatral. Por ello señala Stephen Z. Levine que “teatralidad” se escinde en dos: una teatralidad “mala” y otra “buena”, que “cuenta como” su propio reconocimiento; cfr. RV: 292-293. Cfr. nuestro apartado 3.11.7. sobre este gesto “hegeliano” en Fried.

<sup>103</sup> En la polémica de Fried contra el minimalismo de los años 60, generalmente son rasgos que más bien se diría externos a la obra en sí los que motivan esta cualificación: se trata de la puesta en escena de la obra en la sala o galería; o quizás el problema sea allí la combinación de rasgos internos (o la carencia de ellos: falta de articulación interna de la obra) y externos (compensación de la anterior carencia por la puesta en escena). Mientras que en la crítica de la tradición antiteatral, más bien se habla de rasgos que pueden considerarse “internos” a la obra: rasgos iconográficos, o de carácter expresivo, como pose y actitud de las figuras, de contenido de la representación, y no tanto su modo de exhibición. Pero a su vez, esos rasgos los experimenta el espectador o crítico como índices de algo que concierne a una puesta en escena, un modo de exhibición, o al hecho mismo de la exhibición, en virtud de la mentada atribución de intencionalidad al objeto artístico.

## “ABSORCIÓN”, “ABSORTO”, “ABSORTIVO”

“Absorción” es un término cuya fuente Fried localiza, entre otros, en Diderot<sup>104</sup>. Funciona como opuesto a “teatralidad”, aunque no es su único contrario; pues hay aún otros términos opuestos a “teatralidad”, empezando por “drama”, y que, aunque relacionados con “absorción”, no son en absoluto conceptualmente idénticos a éste. Hemos visto que en la evolución del léxico crítico de la tradición antiteatral mantiene relaciones complejas con las nociones de “expresión” o “expresividad” y “dramatismo”: en un primer momento se identifica con las dos primeras, y sólo lo “absorto” resulta expresivo, aunque lo absorto sea en realidad sólo un modo particular de expresión; en otro momento dado se identifica con el dramatismo, y sólo lo dramático es absortivo, aunque son nociones distintas, y en cierto modo opuestas. Sostiene Fried que en el originario sentido del concepto, que a continuación aclararemos, la “absorción”, o “ensimismamiento”, sería el rasgo común y definitorio de toda pintura occidental realista post-renacentista, incluso antes de la aparición de la tradición antiteatral; y por ello, las oscilaciones en el preciso contenido de la noción de “absorción” harán que la aspiración inicial de la tradición antiteatral, que a veces se expresa como exigencia de realismo en sentido de verismo cotidiano<sup>105</sup>, se torne en muy otra cosa<sup>106</sup>; desestabilizando el contenido de dicha aspiración junto al del propio concepto de “absorción”. El concepto es, pues, complejo, y le dedicaremos particular atención, ya que, más allá del léxico de la tradición antiteatral, tiene un lugar destacado en la historiografía de Fried, y se incorpora también a su más reciente teoría y crítica de la fotografía.

En un sentido que podemos aceptar como el más “originario” del término, Fried describe la “absorción” (*absorption*), como el “estado o condición de atención fascinada, de estar completamente ocupado o entregado o (como yo prefiero decir) absorto en lo que [uno] está haciendo, oyendo, pensando, sintiendo”<sup>107</sup>. Es decir, el término genérico que designa la cualidad o condición de estar “absorto” (*absorpted*), ensimismado, introvertido. Podríamos también traducirlo más castizamente por “ensimismamiento”, “introversión”; aunque, como se verá, estos términos castellanos no recogen todas las implicaciones del término de Fried, y conviene no desprenderse tan pronto del artificioso término “absorción”<sup>108</sup>. Ese estado se

<sup>104</sup> Fried localiza el término en la voz “Absorber”, redactada por Diderot para la *Encyclopédie*.

<sup>105</sup> Es decir, de representar acciones y gestos reales, que parezcan propios de la cotidianidad de vida real; sería justo eso lo que Diderot echa en falta en el Rococó (cfr. AT: 40).

<sup>106</sup> En principio, resulta intuitivo el vínculo entre exigencia de representación vívida de acciones o estados absortos de la vida real y exigencia de “realismo” (realismo como referencia a la cotidianidad); pero este aspecto intuitivo de la noción de realismo se pierde, en la medida en que el contenido de las exigencias de absorción, expresividad, etc. se transforma y la referencia a lo cotidiano se aleja en favor de expectativas de intensidad sentimental o de impacto dramático, que en principio son bastante ajenas a la realidad cotidiana.

<sup>107</sup> AT: 10.

<sup>108</sup> El término *absorption* deriva del adjetivo *absorbed* (castellano “absorto”, “ensimismado”), éste sí de uso más o menos común en inglés para designar un estado psicológico, pero también es el participio pasado de *to absorb*, y designa el resultado de un proceso físico (castellano “absorbido”). Fried juega con ambos sentidos, ya que en el estado de ensimismamiento, el espectador “absorto” ante una obra, es “absorbido” (en un sentido figurado) en el mundo de ficción que la obra representa. En un sentido fuerte, esto sucede en la estrategia de “entrada”, propia del cuadro de paisaje, o en la de “fusión” del pintor con el cuadro, característica de Courbet. Pero sucede incluso en la de “cierre”, en cierto sentido. Fried adjunta la correspondiente aclaración lexicográfica, remitiéndose al *Oxford English Dictionary*, que recoge la definición de su concepto en el sentido psicológico (“compromiso o entrega total de la atención y de las facultades mentales”); pero se apoya también en el artículo de Diderot en la *Encyclopédie* sobre el término paralelo francés *absorber*; en el cual aparece como sinónimo de *engloutir* (tragar, engullir, también enterrar o sumergir), con la connotación de proceso físico gradual. Amaya Bozal, en sus versiones castellanas de *Absorption and Theatricality* (*El Lugar del Espectador: Estética y Orígenes de la Pintura Moderna*) y de *Courbet's Realism* (*El Realismo de Courbet*), opta por traducir sistemáticamente

expresaría en ocasiones con una actitud de abandono u olvido de sí mismo, que es también un olvido de todo lo que a uno le rodea<sup>109</sup>: en el concepto de “absorción”, la intensidad de la concentración y el olvido de sí, la más intensa consciencia y la más total inconsciencia, aparecen vinculados de forma tan paradójica como significativa. Para colmo, el término es altamente ambiguo, pues se trata de una determinada modalidad de expresividad fisonómica y gestual de la figura humana, en principio de la real, del cuerpo humano real y viviente como tal; pero por extensión, es también una cualidad expresiva de su representación artística, y este segundo sentido es en el que Fried más la emplea. Pero al mismo tiempo, “absorción” es un determinado estado mental, o más bien, una variedad de estados mentales del sujeto, que se expresan mediante esos rasgos fisiognómico-gestuales, y que puede recrearse en una representación figurativa. Es decir: al mismo tiempo designa un rasgo del cuerpo humano real y de su representación artística; un estado psicológico “interior” y su expresión fisiognómica; un cierto tipo de estado mental y varios otros que se le asemejan o que conducen a él o están con él relacionados de alguna manera.

Para paliar un poco esta ambigüedad, dos aspectos o aplicaciones del término “absorción” que conviene distinguir, pues, cuando reconstruye el campo discursivo de la crítica antiteatral, Fried emplea el término de ambas maneras, sin hacer nunca explícita la distinción entre ambas, quizá porque no le parece relevante, o porque le parece suficientemente evidente esa distinción. Al primero de estos usos lo denominaremos “subjetivo”, pues está referido al sujeto de la experiencia artística, al espectador. En principio, “absorto” está el espectador cuando está envuelto en una intensa vivencia imaginativa de la representación artística, y por extensión, se puede decir que la relación obra-espectador es entonces de “absorción” (por contraposición, por ejemplo, a una relación de “interés” – en sentido kantiano de “compulsión” – o a una de dispersión, aburrimiento, falta de atención o convicción..., que sería “teatral”). Pero esta “intensa vivencia” puede ser de muchos tipos, tener diversas determinaciones fenomenológicas<sup>110</sup>; y en el caso de la tradición antiteatral, hay toda una “fenomenología” de los efectos de la obra antiteatral sobre el espectador que describe su forma peculiar y característica en términos (“llamada”, “detención”, “transfixión”) que en otro lugar abordamos. Si bien tal y como el propio Fried lo entiende en la descripción de más arriba, la “absorción”, que en principio es un fenómeno psicológico general, no es algo exclusivo del acto estético de la recepción, y se puede estar igualmente absorto en muchos otros tipos de actividades, no necesariamente “artísticas”; en particular, el pintor puede estar “absorto” en la actividad de pintar, como algún intérprete ha señalado<sup>111</sup>, y en efecto, en *Courbet's Realism* Fried da pie a esta acepción del término.

---

*absorption* por “ensimismamiento” (quizás para evitar el castellano “absorción”, que en su uso normal designa más bien el proceso físico, y también para beneficiarse de una tradición española de uso del término en Estética y teoría de las artes, que a través de Rubert de Ventós se remonta al menos a Ortega (y que subraya el carácter autorreferencial o autorreflexivo del arte moderno). Pero el término de Fried designa también un efecto que *producen* las obras: provocan ensimismamiento, luego son “absortivas” (a diferencia de estar “ensimismadas”, lo que de modo metafórico es también verdadero). No así Rafael Guardiola en su traducción de *Art and Objecthood*, que en la aparición del término en este volumen traduce directamente “absorción” (cfr. p. 189 de la trad. cast.). Preferimos la segunda solución a la primera, pues además de que esta última pierde los matices que hemos mencionado, no es del todo afortunado hablar del uso pictórico en la tradición antiteatral de “temas ensimismados” o “de ensimismamiento” (por *absorptive motifs*), y resultaría francamente absurdo tener que hacerlo de los “problemas ensimismados” o “de ensimismamiento” (por *issues of absorption*) en la pintura.

<sup>109</sup> AT: 13

<sup>110</sup> A la vista de cuanto ha dicho hasta hoy Fried del tema, básicamente de dos tipos extremos: empática o estética, y las diversas opciones intermedias. Cfr. 3.8.1., 3.8.2., 3.8.3.

<sup>111</sup> Así Jill Beaulieu, por ejemplo, en “Immanence and outsideness”, RV: 49, apoyándose en lo que Fried dice sobre Courbet, habla de la “absorción”, del pintor en su acto de pintar (que no puede tener los mismos rasgos que la absorción del espectador al mirar la obra), su estar completamente vertido en su actividad, entre lo físico y lo

La absorción en sentido subjetivo, en cuanto que referida a la contemplación estética y su sujeto, es el efecto que la persuasión producida por una convincente representación de la absorción en una obra artística ejerce sobre el espectador de la obra artística, la vivencia que desencadena en él; efecto que es el de ponerle en un “trance virtual de implicación imaginativa” en la representación que está contemplando y mantenerlo cierto tiempo en ese estado de implicación en el mundo de ficción de la representación, por así decir: esta es la “absorción” del espectador. El componente activo de “implicación” es muy importante, no ya para los teóricos de la tradición antiteatral, sino más bien desde la perspectiva del propio Fried, en la medida en que el uso subjetivo de “absorción” designa algo análogo a la noción estética tradicional de “contemplación” con su carácter pasivo y distante, noción ante cuyo uso Fried siempre mantiene fuertes reservas. Pero también hay en la “absorción” un componente complementario de pasividad y olvido por parte del espectador: olvido de sí y de la situación de confrontación con la obra y de su propia condición por parte del espectador absorto en la contemplación; y ello no deja de dar lugar a problemas. El uso subjetivo de “absorción” con referencia al estado mental del espectador en la contemplación de la representación es el único que aparece, y sólo fugazmente, en textos críticos de Fried de los años 60; aunque allí se emplea en contraposición a la “convicción”, cosa que no sucede en la reconstrucción histórica del léxico de la tradición antiteatral, ni en la crítica y teoría de la fotografía desarrollada por Fried desde los años 90<sup>112</sup>.

Al segundo aspecto o uso de “absorción” lo llamaremos “objetivo”, pues se aplica a ciertos aspectos o rasgos expresivos *de la representación* en la obra de arte figurativa, que es el objeto de la experiencia estética. Se refiere a figuras y personajes, en principio humanos, pero tal vez también figuras que representen animales o incluso otros seres u objetos, no necesariamente animados<sup>113</sup>, dentro de una representación plástica figurativa (sea narrativa o no, e incluso, sea o no “de figura”). Es este el sentido del término, referido a rasgos gestuales y expresivos de una representación artística figurativa, del que Fried hace un uso más “técnico”, explícito o formalizado en su historiografía artística, y que parece mantenerse más apegado estrechamente a un uso correspondiente en la crítica de la tradición antiteatral. Ya indicamos que en el inicio de la tradición antiteatral y de la reacción antirroco la representación persuasiva de la absorción se convertía en una exigencia normativa y se identificaba la expresividad de las figuras y la representación con la propia absorción: la actitud de absorción viene a ser lo que se considera entonces “expresivo” en una figura. La tradición antiteatral se inaugura como tradición de representación de la absorción, con una exigencia normativa de “absorción” para la representación pictórica: la representación cuyo tema es absortivo aparece ella misma como “absorta”, “ensimismada”, a ojos del espectador, y así debe aparecer. Sin embargo, la evolución de la problemática de la teatralidad hará entrar a las nociones de “absorción”, “dramatismo” y “expresión” en un juego de

---

mental, entre lo consciente y lo inconsciente.

<sup>112</sup> Fried ha señalado esta diferencia de matiz en AIMAC: 74 n 78. Concretamente, el lugar de aparición es “Art and objecthood”, AaO: 164, donde el término “absorción” aparece referido al cine, arte que Fried entiende allí como un “refugio de absorción”, o “absorbente”: *absorbing refuge*. La absorción es aquí predicado de un modo de relación de la proyección cinematográfica con el espectador, vinculado a su eficacia de medio técnico para lograr el efecto de absorción, y contrapuesto al término de la teoría de la modernidad artística de Fried, “convicción”. Sobre las razones de esta contraposición, cfr. 3.4.5.

<sup>113</sup> Cfr. por ejemplo, la interpretación que Fried da al ciervo muerto en *La curée* (*La presa*), de Courbet: según ella, el ciervo no sólo está muerto, sino tan “absorto” como su cazador, recostado en un árbol (CR: 177-179). Fried llega a hacer observaciones de este tipo sobre figuras que representan objetos de todo tipo, y ello da lugar a una noción de “antropomorfismo” de gran alcance en su propio discurso teórico sobre la recepción del arte. Cfr. 3.8.3.; cfr. también 3.7.3., 3.7.4.

intercambio-sustitución recíprocos, y esto determinará qué sea lo que se exija en cada momento de la tradición antiteatral con la exigencia normativa de “absorción” de la representación.

Empleando un término “técnico” que en inglés es tan extravagante como en su traducción literal castellana, Fried denomina “absortivas”<sup>114</sup> a las acciones, situaciones o estados “reales” que conllevan o producen un estado psicológico de “absorción”, o “ensimismamiento” en sus sujetos (esto es, que producen lo que hemos llamado absorción “en sentido subjetivo”). En tanto que pueden ser objetos de representación artística, llama a estas acciones, situaciones o estados “temas absortivos”. Y por extensión, denomina “absortiva” a la representación artística de dichos estados y de su manifestación corporal, fisiognómica y gestual, sea en figuras humanas o de otro tipo (incluso a veces de bodegones, o de paisajes sin figuras); y llama “pintura absortiva” a la práctica pictórica centrada en este tipo de representación. Dados los rasgos psicológicos de la condición de lo “absorto”, del estado psíquico de “ensimismamiento”, su expresión fisiognómica en lo “absortivo” tiene poco de expresivo, por lo que hace a mímica y gesto facial y corporal, y desde luego, nada en absoluto de dramático, de modo que “absorción” en su sentido originario y “dramatismo” o “expresión” son casi opuestos, aunque no del todo, puesto que lo “absortivo” es una forma de expresión<sup>115</sup>.

Según Fried, existiría una serie de actividades, acciones, estados, gestos y situaciones que, conforme al criterio normativo inicial de expresividad como “absorción” (que parece excluir por principio las emociones, situaciones o actitudes demasiado intensas, dramáticas o violentas: la expresividad en el sentido actual del término) serían “característicamente absortivas”. Pero el criterio para establecer su posible elenco es algo borroso. Entre las enumeradas por Fried como “absortivas”, se encuentran la escritura, la lectura, el estudio, las diversiones y juegos más bien individuales y privados, tocar instrumentos musicales, pero también el acto reflexivo de juzgar, la escucha, la actitud de atención de un espectador ante un orador<sup>116</sup>. Es decir, tanto estados de carácter más o menos claramente activo, o “productivo”, si se quiere, a otros que podrían considerarse “pasivos” o receptivos; y tanto acciones propiamente dichas como estados, y cosas intermedias entre ellas. Incluso aparecen entre las temáticas de absorción cierto tipo de raptos erótico-sentimental, el aburrimiento y la tristeza<sup>117</sup>. Estas últimas (raptos erótico, hastío, tristeza), al parecer, aparecen por vez primera en el transcurso de la tradición antiteatral en obras de Greuze, con carácter de estados anímicos “extremos”<sup>118</sup> (en contraposición al carácter emocionalmente más bien neutro de los motivos “absortivos” anteriores), en lo que Fried interpreta como síntoma de una crisis en la relación del sujeto con su mundo cotidiano, una pérdida o alienación respecto de ese mundo, pero también como una pérdida de la posibilidad de representar convincentemente ese mundo para la pintura: aparecen, esto es, como sustituto de aquellas otras, supuestamente más “cotidianas”<sup>119</sup>, que eran objeto de la inicial “pintura absortiva”, pero que ya no estarían

<sup>114</sup> Las llama *absorptive* (“absortivas”), y no *absorpted*, “absortas” o “ensimismadas”.

<sup>115</sup> Nos hallamos ante un nuevo ejemplo de un juego de términos análogos, con un término medio vinculante.

<sup>116</sup> Cfr. por ejemplo: AT: 11-13, 25-7, 184 n 19, para la lectura; AT: 28-35, 31, para el sueño; AT: 46-51, para los juegos y diversiones; AT: 19, para la escucha; AT: 20, para la escritura; AT: 15-7, para el estudio.

<sup>117</sup> Cfr. AT: 57-60.

<sup>118</sup> AT: 57.

<sup>119</sup> Que estas últimas acciones sean más particularmente cotidianas que las anteriores, es algo muy discutible, como lo es el diagnóstico que hace Fried de este cambio de repertorio iconográfico; y se manifiesta aquí, como en otras partes, cierta tendenciosidad valorativa de Fried, al ver un síntoma de “decadencia” en todas estas actividades y estados anímicos. Las razones de fondo están en lo que hemos llamado la “ontología política de lo ordinario”, que Fried comparte con Cavell.

disponibles para la representación, porque ya no son “absortivas” en la vida real. Desde este momento, ningún espectador creería en la representación de estas últimas, pues nadie sería capaz de “absorberse” plenamente en ellas en su vida real; aunque las nuevas, afectivamente más cargadas, que pinta Greuze, siguen apareciendo como característicamente “absortivas”.

Más aún, también entre lo característicamente absortivo incluye Fried la privación de la conciencia y el sueño<sup>120</sup>: no sólo serían “casos límite” de la absorción, sino que Fried los interpreta incluso como imagen emblemática del rasgo que según él sería lo más distintivo de la absorción, el cual consistiría antes que nada en “el olvido o inconsciencia por parte de la figura o figuras en cuestión de cualquier otra cosa que los objetos específicos de su absorción”. Fried llega a dar este paso al haber establecido una conexión contextual con las acciones o estados más o menos “conscientes” que él considera “absortivos”, o de ensimismamiento, de los cuales señala como un rasgo importante su carácter repetitivo, maquinal o de “hábito”, que los pone en el límite entre lo consciente y lo inconsciente. Para el paso que le permite incorporar en este repertorio a lo inconsciente, en primer lugar, Fried considera que una acción es absortiva por el mero hecho de ser maquinal, involuntaria o inconsciente<sup>121</sup>. Y en segundo lugar, pone en relación el sueño con dichos estados absortivos “activos” en cuanto que posible resultado de éstos (por ejemplo, el estado de raptó erótico-sexual conllevaría un apagamiento de la conciencia<sup>122</sup>; la intensa ejecución del violín produciría un agotamiento que acabaría en el sueño<sup>123</sup>; e igual sucedería con el aburrimiento y la apatía<sup>124</sup>), un resultado al que además se accedería gradualmente desde dichos estados “activos”.

Tenemos así dos componentes en la caracterización de la noción de “absorción”: uno “positivo”, la focalización de una intensa concentración y atención en un solo objeto a expensas de todos los demás: un sentido activo o positivo, que es el que tiene el término “absorto” en su uso psicológico corriente; el otro, su contrapartida negativa, el abandono, u olvido de todo lo demás (eventualmente, de “todo” a secas, o del mundo, al menos del de fuera de la propia representación): olvido de sí e inconsciencia, la cual es también un modo de sueño, de muerte y de ceguera hacia “lo demás”. Este sentido pasivo o negativo, está ausente del uso corriente de “absorto”: estar absorto no es nunca básicamente “estar inconsciente” u “olvidado de sí,” sino estarlo porque al mismo tiempo se está muy atento o enfrascado en otra cosa. En la noción de Fried, se dan ambos componentes contrarios, y la dualidad entre lo consciente e inconsciente, lo voluntario e involuntario, y el nexo que vincula esos términos extremos, son un tema constante en el propio pensamiento de Fried, lo que permite a éste identificar un *leitmotiv* del discurso de la crítica antiteatral que en ésta no siempre es explícito.

Se justifica la inclusión de sueño, inconsciencia y maquinalidad bajo la noción de lo absortivo apelando a Grimm y Diderot<sup>125</sup>, teóricos antiteatrales fundacionales; la clave del

<sup>120</sup> Al hilo de la discusión del cuadro *Eremita dormido* de Vien; AT: 31.

<sup>121</sup> Cfr. AT: 20, 31. Por cierto que existen diferencias entre estas nociones psicológicas; y una acción puede ser, por ejemplo, involuntaria (realizada sin mediación del control voluntario) sin que por ello sea inconsciente (es decir, sin que por ello el sujeto deje de percatarse de que la está realizando). Un ejemplo evidente: el latido del corazón.

<sup>122</sup> AT: 61.

<sup>123</sup> Esto permite a Fried oponerse a la interpretación iconológica del ya citado *Eremita* de Vien, y decir que es un cuadro de “temática absortiva”, no una representación alegórica de la vanidad de los afanes de la vida terrena.

<sup>124</sup> AT: 33; a propósito de la *Tricoteuse endormie* (1759) de Greuze.

<sup>125</sup> AT: 189-90 n 58; las fuentes son: la voz “Animal” de la *Encyclopédie* (redactada por Diderot), y comentarios ocasionales de Grimm sobre la *Histoire Naturelle* de Buffon en una carta de 1 de Octubre de 1753 (recogida en su *Correspondance littéraire*, ed. Maurice Tourneux, 16 vols, París, 1877-1882).

nexo estaría en considerar que el aspecto de la absorción que hemos llamado positivo, la concentración intensa de la atención, conlleva una suerte de “inercia” mental: la mente gira en torno a una misma idea u objeto, y se deja llevar por él, reduciéndose el componente voluntario de la actividad. En el marco de la metafísica “materialista” de Diderot, de inspiración spinozista, el pensamiento consciente se concibe como un proceso mecánico en que la mente se deja llevar por el nexo lógico de las objetividades nocionales que le ocupan, y en ese sentido, es pasiva; lo cual aproxima el pensamiento consciente al sueño en lo que éste tiene de involuntario, maquinal. Además, Fried subraya el carácter de “condición vivida” del sueño: este carácter es lo que lograrían hacer presentes sus representaciones “absortivas” del siglo XVIII mostrándolo vivido “desde dentro”, en contraposición a representarlo meramente observado “desde fuera”<sup>126</sup>, y señala lo que Fried sostiene que sería el descubrimiento de este nexo consustancial del sueño a la vida, en sentido biopsicológico, en el pensamiento y la ciencia franceses de esta época: el sueño como modalidad de ser y de existencia (no como negación de éstas) que es además fundamento y estado primordial de la vida; no como una prefiguración de la muerte sino en contraposición a ésta, que ya no sería un “estado” transitorio (que pudiera volver a mutar en regresión a otros estados de grado de conciencia más intensa) sino una condición universal y permanente, sin posibilidad de retorno ni transformación.

Fried desarrolla más ampliamente estos aspectos de la noción de “absorción” en *Courbet's Realism*, en la noción de “continuo absortivo”, una extensión del término que no corresponde ya exactamente a nada que aparezca en la literatura crítica del período, vinculada a un análisis de la vivencia de la corporalidad en la línea de la tradición francesa de fenomenología existencial, y con apoyo teórico esta vez (aparte del ofrecido por Merleau-Ponty) en la metafísica vitalista, monista y panpsiquista de Félix Ravaisson (1813-1900), que siendo contemporáneo de Courbet y su generación, es precursor de dicha tradición<sup>127</sup>. A diferencia de Diderot, la conexión con el término “absorción” no está presente en este autor, pero sí la idea de “hábito” como acción repetitiva, y la de las condiciones y estados vitales vividos “desde dentro”. Basándose en las ideas de Ravaisson sobre la continuidad de los modos de ser de los entes, que combina con su propia noción de “absorción”, Fried acuña aquí la noción de un “continuo absortivo” de diversos grados de conciencia e inconsciencia, todos ellos “absortivos”, como tema de una representación absortiva en obras en Courbet. Pero ahora incluyendo en ese continuo a la muerte misma y lo inanimado como posibles estados absortivos, como posibles objetos de la representación absortiva; y con ellos, incluyendo a la totalidad de los modos de ser, el conjunto de lo ente. Existiría una tradición francesa de pensamiento monista que afirma la unidad y continuidad entre todos los modos de ser y que se interesa por la experiencia de lo vivido (en contraposición al conocimiento objetivante que analiza y separa); tradición que más allá de Ravaisson, se remontaría incluso a Diderot (en el tema de la experiencia de la unidad y la plenitud que designa el *repos délicieux* en el modelo “pastoral” de la pintura). Y de algún modo el fenómeno de la tradición antiteatral en el arte francés y su interés inicial por la absorción como tema y como efecto de la representación tendría una relación profunda con esa tradición de pensamiento.

<sup>126</sup> AT: 31; los temas de la superación de la escisión entre lo contemplado y el contemplador y de la autenticidad o veracidad (mostrar las cosas como son, no como se componen y muestran para ser vistas) están entreverados como núcleo oculto tras la problemática de la teatralidad, en esta problemática de lo “interior” y lo “exterior”.

<sup>127</sup> De Ravaisson, Fried cita sobre todo *De l'habitude* (1838, reed.: París: Jean Vrin, 1984), y se basa también en la interpretación de Dominique Janicaud en *Une Généalogie du spiritualisme Français. Aux sources du bergsonisme: Ravaisson et la Métaphysique*, La Haye: Martinus Nijhoff, 1969, reimpr. París: Jean Vrin, 1997.



Para Fried, la representación absorbtiva de una actividad o estado permite mostrarlo como vivido desde dentro, no como contemplado objetivadoramente desde fuera, al menos en la medida en que es una representación convincente<sup>128</sup>. Apoyándose en la caracterización de este concepto en Diderot, Fried sostiene que toda representación absorbtiva convincente tiene además, y necesariamente, una implicación temporal “durativa”<sup>129</sup>: conllevaría siempre una componente ficcional de procesualidad y despliegue en el tiempo, puesto que en la vida real, un estado o acción semejante necesariamente requeriría un cierto desarrollo en el tiempo, por propia naturaleza, e implicaría además (de nuevo conforme a Diderot) la inercia que es producto de la reiteración. Esto se verificaría en toda pintura occidental de naturaleza absorbtiva<sup>130</sup>. Pero esta distensión de la duración temporal en la representación de la acción o estado absorbtivos no es “real”, sino que es una ficción, un efecto de la representación pictórica; y tanto más convincente si no sólo se deja sugerir de la naturaleza del tema, sino que se construye contando con los medios específicos de la representación, transformando la duración “literal” de la acción absorbtiva “real” representada en un elemento integral a la representación en el medio pictórico<sup>131</sup>.

En virtud de la crisis de la representación y de su credibilidad a la que responde la tradición antiteatral, la absorción “literal”, como estado o acción “real” que puede hacerse objeto de representación, requeriría de ser construida como efecto pictórico, transformada en un rasgo “de” la representación, no de hecho sino de derecho: en algo constitutivo del elemento artístico de la obra<sup>132</sup>. Si en un momento muy temprano de la tradición antiteatral, no basta la representación “natural” y verista de la absorción como objeto, y se hace necesario producir la absorción de la representación, su olvido del espectador, como efecto pictórico (sea mediante el incremento del clima emotivo de la acción absorbtiva, o mediante el abandono de ésta como tema en favor de la acción dramática; en cualquiera de ambos casos, con un retorno de los valores propiamente “expresivos” que sella el giro de la tradición antiteatral hacia el drama), esa insuficiencia es índice de la fragilidad de la absorción, y de la representación, en la situación de crisis vital del mundo moderno. La absorción de la obra necesita ser rescatada y asegurada de su vulnerabilidad a las circunstancias de su recepción, por medio de la peculiar forma de aseguramiento que proporciona la construcción artística mediante recursos de representación empleados con inteligencia para fines artísticos<sup>133</sup>.

La representación “absortiva”, también ha de provocar efectos de “absorción” en su espectador; esto es: “absorción” en sentido subjetivo. Y la dualidad de consciencia e inconsciencia se aplica a este efecto: lo fundamental es que la obra suscite tal convicción en el espectador que éste quede sumido en su contemplación, con la atención intensamente centrada en ella, es decir: el aspecto activo de la absorción, que implica consciencia (mientras que sería difícil pensar en un espectador que se queda dormido como “absorto” en la obra que está

<sup>128</sup> Por ello, es un modo de representación que Fried puede poner en relación con sus intereses fenomenológicos y sus lecturas juveniles de Merleau-Ponty, en su época inicial como crítico de arte en *Artforum*, cuando empleaba las enseñanzas de la fenomenología, tanto en sus argumentos polémicos contra el literalismo, como en el análisis de obras abstractas de Anthony Caro.

<sup>129</sup> AT: 49.

<sup>130</sup> *Ibíd.*; y la tesis se reitera en CR: 108, 179.

<sup>131</sup> Esto es lo que dice Fried que habría logrado Chardin (AT: 50) mediante la elección de un momento de pausa antes de la prosecución de la acción; luego, si eso es cierto, ya antes de Greuze se habría producido un cierto grado de transformación de la representación “natural” de la absorción en un efecto pictórico (a pesar de lo que dice Fried más adelante).

<sup>132</sup> AT: 67.

<sup>133</sup> Esto contrasta fuertemente con lo que en “Art and Objecthood” se dice a propósito del cine como “refugio de absorción”: en el cine, la absorción (subjetiva, del espectador) queda asegurada inmediatamente por la naturaleza material, “literal” y mecánica del medio, no requiere una construcción artística adicional. Cfr. 3.4..5.

contemplando); pero para ello es necesario también que se cumpla una cierta exigencia de pasividad del espectador con respecto a ella: que el espectador tenga una sensación de que su papel no es activo respecto a la representación, porque ésta es independiente de él. Análogamente, la representación ha de ser “absorta”, en el sentido objetivo del término, y es para ello esencial que la representación despliegue una falta de atención respecto de la presencia del espectador (es decir, el aspecto pasivo de la absorción), y representar el sueño o la inconsciencia bien cumple ese requisito. Pero al mismo tiempo debe parecer que tiene vida propia y no se deja determinar por el espectador, es decir, el aspecto activo de la absorción.

Finalmente, el término *absorption*, como su artificiosa traducción paralela castellana, además de designar el estado mental asociado a la tipología de acciones que en Fried se complica como hemos visto, designa también el proceso físico de “absorber” en que una cosa se incorpora a otra. La importancia del juego de los dos sentidos, físico y psicológico, radica en que en el uso corriente el sentido psicológico sugiere ya cierto aspecto figurado, en el que parece que dos términos de un proceso (de “absorción”) inician una relación mutua en la que uno progresivamente se hace con el otro, lo interioriza o se lo incorpora, y finalmente se identifica con él, aparece ocupando el lugar del otro (de modo que donde antes se veía aquél, ahora sólo se ve éste; o donde antes había dos, ahora sólo hay uno). De dos instancias, una deja de comparecer, para que comparezca sólo otra. En el concepto de “absorción”, pues, se presenta una problemática de la identificación, el distanciamiento y el enfrentamiento entre obra y espectador, que tan central es a la tradición antiteatral como a la reflexión del propio Fried sobre la recepción de la obra artística en general.

## “DRAMA”

“Drama” es otro de los términos de valor positivo, opuestos a la serie formada por “teatro”-“teatral”-“teatralidad”; Fried recuerda que esa contraposición valorativa es una novedad característica de la tradición antiteatral, pues anteriormente “teatro” y “drama” fueron términos equivalentes. En alguna ocasión<sup>134</sup>, Fried ha sostenido que en realidad el término sólo estaría en oposición propiamente a “teatro”, existiendo, según ello, dos pares de conceptos opuestos (de valores respectivamente positivo y negativo, en cada caso): “absorción”-“teatralidad” y “drama”-“teatro”. Esta afirmación se apoya, por un lado, en el hecho de que “absorción” y “drama”, aun siendo términos de valencia positiva ambos en el seno de la tradición antiteatral (y pese a los avatares de su mutua identificación y sustitución a lo largo de ella), difieren en contenido conceptual, y por otro, en el hecho de que en algunos de los textos de Diderot en que Fried se apoya, efectivamente “drama” aparece en oposición a “teatro”, y no a “absorción” (y sus parónimos), porque precisamente en esos textos se trata o bien de cuestiones de crítica y teoría normativa relativas al arte escénico del teatro, o bien se tratan las relativas a la representación pictórica, pero en un lenguaje figurado que la asemeja al teatro y a la representación teatral. Pero es una afirmación discutible, pues en la medida en que “absorción” se opone a “teatralidad”, también se opone a “teatro”. Lo dramático se concibe propiamente como “recurso pictórico”<sup>135</sup>; frente a la concepción usual, según la cual un tal modo de pensar es más propio de la escenografía que de la pintura, estos recursos dramáticos pertenecen ahora a la “esencia” del medio del arte pictórico, puesto que responden a lo que desde este momento se plantea como su problema ontológico central.

<sup>134</sup> Cfr. AIMAC: 48.

<sup>135</sup> AT: 75

El inicio de la tradición antiteatral está marcado por un desplazamiento en el contenido de la exigencia de veracidad y expresividad de la representación; y el desplazamiento consiste en que lo que se entiende que es fuente de tales cosas en la representación pictórica deja de ser la “absorción” propiamente dicha, o lo “absortivo” (representación de estados absortivos de figuras sin un contexto particularmente dramático, ni demasiado *pathos*, o intensidad emocional) para pasar a ser intensidad emotiva, *pathos* y eventualmente, lo que entendemos por dramatismo en una representación narrativa. La tradición antiteatral se inaugura con un giro al dramatismo (porque el ensimismamiento de la actividad cotidiana deja de ser recurso antiteatral suficiente), y la concepción de la obra de arte en general será dramática (eso explica la restauración de la teoría de la primacía de la pintura “de historia”, o narrativa); se querrá reformar el arte del teatro aplicando cierta concepción de la pintura, pero ésta concepción es, a su vez, “dramática”<sup>136</sup>: se entiende como representación visual de la acción y pasión, y en ella la organización visual perspicua está al servicio de la intensidad del efecto dramático (tanto más intenso cuanto más “visual” sea la organización de la acción<sup>137</sup>); como dramática será la concepción de la unidad de la obra pictórica, centrada en el cuerpo humano en acción, en contraposición al relativo reposo del estado o la acción absortiva. Tras la teatralización de la acción de los últimos años del siglo XVIII y de las primeras décadas del XIX, y la correspondiente vuelta a los recursos de la absorción, en Manet y sus contemporáneos, habrá una revalorización de lo dramático, pero no ya en el plano del contenido representativo narrativo, sino en el de la “forma”, es decir, de los valores “dramáticos” de contraste y oposición<sup>138</sup>.

Podemos decir que el drama es el efecto absortivo producido por una representación convincente de carácter narrativo y dramático, en aquella fase de la tradición antiteatral en la que se entiende que el contenido que la obra pictórica representa ha de ser una narración; y su coherencia ha de ser la de ésta: la coherencia de un plexo de acciones, gestos, miradas y expresiones de diversos personajes, fuertemente ensambladas entre sí al objeto de producir un efecto común, sin que nada sobre en la representación que no sirva a ese propósito. El dramatismo, heroico o patético, será el modo de persuadir al espectador de la autenticidad de los gestos, acciones y actitudes de los personajes, de la autenticidad de la representación, creando una fuerte consistencia interna de la obra frente a la situación literal externa de su exhibición, al servicio de una determinada estrategia antiteatral, la de “exclusión” (que más abajo analizaremos). La “ficción suprema” de cancelación de la presencia del espectador ante la obra será tanto más persuasiva cuanto que habrá sido fuertemente “construida”. Esta manera de entender la unidad pictórica, empero, está vinculada a la pintura de tema narrativo (la única que puede ser propiamente “dramática”), y como mucho, a cierta temática de género “íntima”. Pero también la pintura de otros géneros requiere la desteatralización de su relación con el espectador, y otras estrategias distintas de la “exclusión” serán desarrolladas a tal efecto. Finalmente, y al igual que sucede con la representación “absortiva”, el uso de recursos dramáticos impone a la representación pictórica un cierto *tempo*, una ficción de temporalidad de un ritmo más intenso y acelerado, que en el extremo, puede llegar a la modalidad de lo instantáneo, conforme a teorías como la de Lessing, que recomiendan a la pintura la representación selectiva del “momento pregnante” que permite sugerir la totalidad del curso de la acción a partir de uno solo de sus instantes, que posea una fuerte y particular densidad significativa.

<sup>136</sup> Cfr. AT: 77-79, 82, 96, 209 n 54.

<sup>137</sup> Organización visual perspicua, a fin de compensar la dependencia contextual de la comprensión del significado del gesto expresivo, y hacer que, en lo posible, su sentido dramático se capte del modo independiente del previo conocimiento del texto escrito del drama. Cfr. el apartado 3.7.6.

<sup>138</sup> MM: 331-332.

## “EXPRESIÓN”

Repetidamente hemos señalado ya el carácter cambiante del contenido de este término en el discurso de la tradición antiteatral a lo largo de la evolución de ésta. Su opuesto es “gesticulación” y “mueca” (*grimace*). Inicialmente se identificaba lo expresivo (incluso la pasión) con lo estrictamente absortivo<sup>139</sup>: con el ensimismamiento en la acción semi-inconsciente y rutinaria de las actividades cotidianas, que en el sentido moderno del término poco tiene de “expresivo”, bajo un criterio de unidad general de la expresión en la representación. Intensidad y variedad expresiva eran una cuestión de leves “modulaciones de la absorción”<sup>140</sup>. Más adelante cambia el sentido del término, y lo “expresivo” será el patetismo, la intensidad emotiva y la acción dramática<sup>141</sup>; intensificada mediante las estrategias de organización visual causales y dramáticas de la representación de la acción en el *tableau*<sup>142</sup>. Pero en cualquier caso, la “expresión” está referida a la comunicación del significado intencional (de motivos, sentimientos, intenciones), y a la posibilidad de atribuir tales cosas a elementos de la representación figurativa, lo que no sería posible si no se garantizara una cierta inteligibilidad de los mismos. En la tradición antiteatral de pintura de figura humana, se logra mediante la caracterización de rasgos corporales de pose y gesto de las figuras, a cuya obtención se encaminan todos los recursos plásticos; y la expresión será correcta (o sólo habrá propiamente “expresión”) si éstos rasgos manifiestan algún significado intencional, y se adecúan a él, sin exceso ni carencia. En cualquier caso, estará siempre subordinada al criterio de unidad de la obra (la unidad de atención de las figuras será sinónimo de expresividad)<sup>143</sup>, en aras del cual habrá que limar toda aspereza.

## “ACCIÓN”

“Acción” es el valor o recurso pictórico antiteatral más característico del tramo de la tradición antiteatral que está dominado por el modelo dramático de David-Diderot, al menos hasta las primeras décadas del siglo XIX (cuando, según explica Fried, se manifiesta una crisis de convicción en la eficacia antiteatral de la acción y se termina produciendo una “teatralización” de aquélla). La tradición antiteatral queda entonces marcada como una práctica artística de la figura humana en acción, entendiendo en principio ese recurso en el sentido de “acción dramática”, la de uno o más personajes en una situación que implica un cierto grado de patetismo y carga emocional, o que se sale del tono medio de la vida cotidiana. Esto permite distinguir y hasta contraponer “acción” a “absorción”, en el sentido iconográfico de los estados, acciones y de la vida corriente sin un particular dramatismo o carga emocional; de modo que a lo largo de la tradición, uno u otro recurso figurativo (acción o absorción) se pondrán en juego prioritariamente en obras de figura humana<sup>144</sup>.

Como específico recurso pictórico antiteatral, la acción es el recurso que permite a los pintores antiteatrales construir diversas estrategias, especialmente “estructuras

---

<sup>139</sup> Cfr. AT: 21-23, 55.

<sup>140</sup> AT: 25.

<sup>141</sup> AT: 61, 70.

<sup>142</sup> AT: 77.

<sup>143</sup> AT: 55, 83.

<sup>144</sup> AT: 70.

absortivas” de trabazón causal de las acciones individuales en una acción colectiva<sup>145</sup>; pero ante todo lo que hace de la acción un valor pictórico, y la constituye como acción (y no mera gesticulación) es su carácter intencionalmente significativo, expresivo y “natural”, que Fried diría “automático”: la acción propiamente dicha, frente a la gesticulación y la pose, conlleva siempre un elemento de automatismo e inconsciencia, o falta de premeditación, que le da su carácter “ensimismado”; ello se manifiesta en la entrega a su propio movimiento y finalidad, en oposición al mero posar y exhibirse de la gesticulación. En esta condición específica de “recurso pictórico”, la acción se va a convertir en un parámetro central y, en cuanto inserta con otras acciones en una red causal bien trabada, en aspecto determinante de la concepción antiteatral de la organización de la obra pictórica (“composición”, *composition*, contrapuesta a la mera “ordenación”, *ordonnance*) y de la unidad de la obra pictórica en la formulación antiteatral más clásica de la noción de *tableau*, que deriva de esa organización.

### “NATURALIDAD”, “INGENUIDAD”, “VERACIDAD”

“Naturalidad” se opone a “afectación” como “expresión” a “gesticulación”. Asociado a ella, está el término “veraz”. La tradición antiteatral busca en la representación, ante todo, un cierto valor de naturalidad y espontaneidad, porque es esto lo que se experimenta como “verdadero”. “Natural” y “veraz” se refieren al estatuto normativo ideal, ontológico (“natural”) y epistémico (“verdadero”) de la representación artística desteatralizada. Ese ideal es irrealizable: sólo sería plenamente “natural” algo que no fuera una representación artística, que no estuviera hecho intencional y artificialmente para ser visto, y sólo algo “natural” sería “verdadero”; pero tal cosa no podría ser una obra de arte. El ideal antiteatral será, pues, “mostrar el mundo sin ser visto” (tal como es en sí, no tal como se nos muestra para que podamos representarlo); pero literalmente no es practicable, porque ontológicamente no es posible para el arte. Un término análogo a “natural” es *naïf*, o “ingenuo”, cuya aparición en la historiografía de Michael Fried está más restringida al tramo de la tradición teatral circunscrito a la segunda mitad del siglo XVIII (aunque no en *Manet’s Sources*). Lo ingenuo o *naïf* viene a ser identificado con lo que aparece como carente de esfuerzo, producto de la naturaleza y no del artificio, como la realidad misma y no su mera simulación. Esto es, como “natural”, y por ello “verdadero”. Por su aspecto natural, lo ingenuo se hace digno de crédito, y éste es su vínculo con la noción de veracidad, o verdad (y el resultado de la ausencia de la huella del espectador de la representación): se hace digno de ser creído, y creerlo es creer que lo que en ello se da es verdadero, y que en ello no hay engaño: de nuevo, tenemos aquí juntos los componentes ético y lógico.

La tradición antiteatral es, en cierto sentido, “naturalista”. Para Diderot y demás teóricos antiteatrales, “hay un estricto paralelismo entre naturaleza y arte, o más bien, entre lo que la naturaleza es y lo que el arte debería ser”<sup>146</sup>. La impresión producida por la naturaleza es, en opinión de los primeros teóricos antiteatrales, de ingenuidad, y por tanto, veracidad. Particularmente, esa era para Diderot la impresión producida por la unidad de causas y efectos en la naturaleza: es “ingenuo” y verdadero lo que sucede espontáneamente, como desencadenado por nexo causal sin mediación, como no pudiendo ser de otro modo.

<sup>145</sup> AT: 27.

<sup>146</sup> AT: 86. Cfr. AT: 210 n 68. Esta sería la razón por la cual, según Fried, tanto los cánones de la estética proporcionalista, como la excesiva fidelidad al estudio anatómico y dibujo de modelo natural en estudio y con pose fija, como las disposiciones rígidamente simétricas (AT: 82) son rechazadas por Diderot y la tradición antiteatral, al menos en el siglo XVIII. Una razón más para rechazar todo canon proporcionalista es que contraría la expresividad de gesto y acción. Cfr. el epígrafe “‘Mueca’, ‘Pose’”, más abajo

Diderot reinventaría el término *naïf* en estos términos causales, conforme a su peculiar versión del spinozismo metafísico<sup>147</sup>; y era esa misma impresión de naturalidad la que se hacía necesario evocar en la representación artística, a fin de que esta asumiera el aspecto de algo “natural”. Sobre esta base, aclara Fried que en referencia a la representación artística, la tradición antiteatral entendía por “ingenuo” algo más que la imitación fiel de apariencias de una realidad dada (pues ello no basta para dar a la representación el deseado aspecto de naturalidad, de ingenuidad, que es algo que hay que construir en ella). Más bien, implicaba una cierta modalidad de unidad de la representación, unidad causal de gesto, acción y expresión de sus componentes, que era la que se pensaba propia de la naturaleza misma<sup>148</sup>; una unidad que sería “natural” por cuanto carente de nada arbitrario o forzado: nada más natural que el orden de conexión de las causas. De aquí la peculiar modalidad de unidad de la representación artística que concibe la tradición antiteatral en su norma del *tableau*; la única forma de unidad artística de la representación capaz de evacuar de la obra toda señal de la presencia del espectador ante ella, y de evitar lo teatral.

De aquí, como Fried indica, la necesidad de lograr la expresión pictórica de esta ingenuidad natural recreando la unidad causal de la naturaleza con recursos del medio pictórico. La ingenuidad era un valorpreciado que recuperar para la representación en el seno de la tradición antiteatral, cuya experiencia es la de caída del estatuto de la visión como “modo de acceso a la verdad y la convicción”<sup>149</sup>, debido a la sospecha dirigida contra la representación artística como producto artificial (su componente poiético) y contra su carácter ilusorio, de ficción: ser consciente de ambos es desencantarse de ella y empezar a verla como un extraño objeto artificial y convencional. Ahora bien, en “Manet’s Sources”, Fried sugirió que en época de Manet, la sensibilidad de público y artistas habría experimentado un cambio, de modo que ciertos aspectos del arte francés del pasado (incluidos artistas rococó como Watteau), tales como el tratamiento de las figuras y su confrontación directa del espectador, habían pasado a resultar *naïf*, por representar simplemente la franqueza del actor que reconoce abiertamente su condición: “las propias convenciones de su arte eran vistas, al menos por parte de algunos críticos e historiadores, como índices de verismo y naturalidad”<sup>150</sup>. Lo teatral de antaño se experimenta ahora como lo natural, la artificiosidad inherente del arte sería ahora compatible con un naturalismo, y en total continuidad histórica, surgiría en Manet la actitud hacia la condición literal del medio artístico que reconocemos como “modernista”<sup>151</sup>. Sin embargo, Fried no vuelve a hacer esta sugerencia en su historiografía de madurez.

## “IDEALIZACIÓN”

Como ideal de la representación artística, es imposible la plena realización de la norma “naturalista”: la representación artística no es un producto de la naturaleza; en la representación artística la “naturalidad” ha de ser construida con recursos artísticos. Y por ello, no sólo es compatible, sino incluso exige un cierto grado y tipo de “exageración” en la

<sup>147</sup> AT: 100-101, 219 n 34.

<sup>148</sup> AT: 100-101.

<sup>149</sup> AT: 104.

<sup>150</sup> MM: 485 n 111.

<sup>151</sup> Cfr. MM. 473 n 66, 485-486 n 111. En “Manet’s sources”, Fried trató de mostrar la coherencia básica del gusto de Manet por un tratamiento “teatral” de motivos y figuras con la búsqueda de la unidad del *tableau*. Pero en este texto, Fried no tiene una noción clara de “tradición antiteatral” en cuyo contexto situar a Manet, y no presenta el arte de Manet como una ruptura con los principios del *tableau* ni con los propósitos de la antiteatralidad, sino en los términos algo distintos de una “liquidación” de la tradición pictórica en general.

representación artística, precisamente en atención a exigencias impuestas por la naturaleza propia de ésta, exageración que sería legítima si responde al objetivo de lograr un efecto de naturalidad y lo logra con éxito, en contraposición a la exageración que denota un esfuerzo teatral por agradar al espectador y una incapacidad para vencerle<sup>152</sup>. Tal exageración legítima, que es un cierto modo de estilización usado con fines precisos, es la “idealización”.

La posibilidad y hasta la necesidad de recursos de idealización con fines antiteatrales responde a la lógica del problema de la teatralidad, desde el momento en que el estatuto crítico de la representación y la mirada hacen que cualquier cosa, en principio, pueda parecer afectada y teatral: la falta de afectación es algo que hay que construir, y ya no puede derivar de la representación fiel de un rasgo “literal” del modelo real de la representación (por ejemplo, la actitud de ensimismamiento) que en éste, como ser “natural”, real, constituiría su “naturalidad”; incluso una representación de género menor como el bodegón, donde la posibilidad de proyección de efectos antropomórficos de mirada y atención es nula, pues no incluye figura humana, puede resultar afectado por esta fragilidad fundamental de la credibilidad de la representación. La naturalidad es, por emplear un concepto de Fried que no pertenece al marco de la tradición antiteatral, un rasgo “abstracto” (en un sentido teórico muy profundo para Fried), que hay que construir mediante los recursos propios del medio pictórico o artístico del que se trate. De nuevo asoma, en este concepto de “idealización”, la paradoja que entraña el problema de la teatralidad: lograr que algo que es fruto del arte parezca natural y no artificial no es cuestión de imitar la realidad natural, sino que ese efecto es necesario construirlo inteligentemente con recursos artísticos<sup>153</sup>.

Habrà que aplicar los criterios de idealización con flexibilidad y ojo clínico, pues no sirve lo mismo en unos casos que en otros; y así, en Diderot habrá una pluralidad de modalidades de idealización, una distinta para cada género<sup>154</sup> (incluido el bodegón, que requiere unos criterios de “puesta en escena” de sus elementos precisamente para evitar aparecer demasiado “escenografiado”<sup>155</sup>), las cuales son como las licencias poéticas propias de cada uno de esos géneros. Esta necesidad es una de las consecuencias que se extraen de la constatación de la convencionalidad y dependencia contextual del significado intencional de la representación del gesto y la acción en la tradición antiteatral: el gesto de la vida real, tomado por sí mismo, no es plenamente inteligible, sino sólo porque se observa desde una situación inserta en el curso de acontecimientos o situación real en que se da, como ocurre a la acción dramática respecto del texto teatral. Para garantizar su posibilidad de comprensión y arrancarla a las contingencias del contexto de la recepción, es necesario construir el gesto con idealización.

### **“MUECA”, “POSE”, “MANERA”**

“Mueca” (*grimace*)<sup>156</sup> y pose (*attitude*)<sup>157</sup> son los opuestos de “expresión” y “acción”. “Mueca” abarca cuanto hay de forzado, antinatural y exagerado en la representación en cuanto al *gesto* y a la *actitud y posición corporales* de las figuras de la representación; y “pose”, específicamente, lo que hay de amanerado, forzado y falso *en las*

<sup>152</sup> AT: 98-100.

<sup>153</sup> Compárese la actitud y propósito básicos de la tradición antiteatral así descritos con el *dictum* greenberguiano: “el arte tradicional usaba los recursos del arte para disimular su medio”.

<sup>154</sup> AT: 98-9.

<sup>155</sup> AT: 81-2, 102.

<sup>156</sup> AT: 97.

<sup>157</sup> AT: 101-2.

*acciones* de esas figuras. Es decir: “mueca”, o *grimace*, es un gesto inverosímil y “falso”; “pose”, o *attitude*, es una acción inverosímil y “falsa”. La “manera” (*manière*) es la actitud del personaje que delata su consciencia del espectador adoptando gestos y realizando acciones artificiosos, muecas y poses, y que actúa como preocupado por exhibirse ante aquél<sup>158</sup>. En el ser humano “real”, las genuinas acciones y expresiones gestuales y corporales tienen una función, un carácter expresivo de emociones, motivos e intenciones: son, por tanto, creíbles, si son genuinas; y, señala Fried, en tal caso, siempre serán en cierta medida “automáticas”, es decir, espontáneas y no totalmente deliberadas, y en cambio, no serán “compuestas” con un esfuerzo y premeditación que reprime el primer impulso del sentimiento: cuando no hay impostura o simulación, la expresión gestual y la acción “siguen” automáticamente las intenciones del alma, como el efecto a la causa, y por ello las “expresan”; en ese movimiento, la totalidad del cuerpo se dispone y organiza en respuesta al estado emotivo y las intenciones del alma que lo habita. Es esto mismo lo que hay que lograr en el arte con su representación<sup>159</sup>.

Correspondientemente, las representaciones artísticas de gestos y acciones serán experimentadas, en la recepción de la obra, como exteriorizaciones expresivas de una interioridad, que resultan “transparentes” respecto a ésta, y en cuya autenticidad se puede creer. Pero por el contrario, las muecas y poses son convencionales: derivan de un repertorio heredado de convenciones de género representacional, o de la constricción de cánones proporcionales de la figura<sup>160</sup>, y resultan forzadas, son interpretadas como seña inequívoca de teatralidad (de conciencia de la presencia del público y de gesticulación de cara a él), y no pueden verse como expresión de intención o emoción alguna de sus sujetos, y menos de su “verdadera” intención: son intencionalmente opacas, y no se percibe la inmediatez de la conexión causal entre el interior y su expresión externa. Este contraste implica de algún modo ya una cualificación valorativa de acción y gesto dentro de una representación artística, en atención únicamente a la autenticidad de su carácter expresivo; valoración que, cuando gesto y acción son “auténticos”, es inmediatamente positiva, con independencia del contenido ético substantivo de las mismas (pues “veraz” puede ser una horrible acción criminal que expresa las intenciones de un crápula, mientras sea acción, y no mera pose, y artísticamente su representación verosímil tendrá valor positivo): la valoración de la representación dramática preserva de ese modo su autonomía respecto de lo ético. Y así, cabe decir con Fried, inversamente, que lo “moral” (el mundo entero de las emociones, intenciones, motivos de la acción) se torna un “medio”, es decir, recurso artístico, al servicio de fines del arte, para la representación narrativa antiteatral.

## “GOLPE DE EFECTO”

En una concepción pictórica de carácter dramático, el “golpe de efecto” (*coup du théâtre*)<sup>161</sup> es el epítome de lo teatral (en sentido peyorativo) y la expresión de la exageración al nivel general de la acción dramática y la narración. El concepto tiene su origen, como muchos de los que ya hemos examinado, en la terminología del arte del teatro: se refiere a los cambios sorpresivos y súbitos en la acción (los “artificios teatrales”), eventos o cambios no requeridos por los elementos puestos en juego desde el comienzo o por el

<sup>158</sup> AT: 99-100.

<sup>159</sup> Cfr. AT: 86.

<sup>160</sup> He aquí la otra razón por la que Diderot rechaza las prácticas regidas por doctrinas proporcionalistas, en “Mes pensées bizarres sur le dessin”, el primero de los *Essais sur la Peinture*.

<sup>161</sup> Cfr. AT: 78, 95, 99-100, 207 n. 27.



desarrollo precedente, y empleados deliberadamente para provocar un efecto emocional en el público. El golpe de efecto tiene una marca evidente: son los propios personajes de la representación los que se percatan del carácter imprevisto de lo que está sucediendo, y se muestran conscientes de ello en su cambio de expresión, delatando su sorpresa: “un *coup de théâtre* tenía lugar por así decir *dentro* de la acción y marcaba un cambio súbito en la consciencia de los personajes implicados”<sup>162</sup>. Tales trucos, además de delatar inmediatamente su propósito deliberado al espectador (lo que, si éste es el “antiteatral”, le resulta en sí repugnante), suponen una intromisión en el carácter de unidad orgánica de la representación y una interrupción de la continuidad del curso narrativo secuencial, que carece de justificación o continuidad en la textura de éste. El golpe de efecto traiciona así la voluntariosidad del autor y el carácter de artefacto de su representación, eliminando su credibilidad, porque supone una interrupción del curso anticipado como natural de la acción dramática (interrupción que es la huella de la intervención arbitraria del autor y del deseo de impresionar al espectador). Y si logra su resultado, es produciendo un efecto efímero, de impacto ni profundo ni duradero, sobre el espectador; frente al encuadre de la escena dramática, de la cual sólo el espectador puede llegar a hacerse consciente, pero que sus personajes componen como naturalmente, y que caracteriza el *tableau*, el cual representa la acción dramática sin huella de intervención arbitraria en ella, logrando la apariencia de naturalidad, y por ello, un efecto duradero en la audiencia.

## “COMPOSICIÓN”, “ORDENACIÓN”

Dos términos relacionados conceptualmente, de la mayor importancia para entender la concepción antiteatral dramática de la unidad pictórica en el *tableau*. Conciernen a la configuración general de la representación (sea pictórica o escénica); Fried indica que la distinción entre ambos se perdió en el siglo XIX.<sup>163</sup> “Ordenación” (*ordonnance*) es más restringido: se refiere sólo a la disposición física, la ubicación de los personajes y otros motivos figurativos, sea en relación con el plano ficticio de superficie de la obra pictórica, o bien en las tres dimensiones, en área del escenario teatral, con un carácter no dinámico ni narrativo: de estos dos términos, “ordenación” viene a ser el similar a la concepción de la organización pictórica que muchas veces se ha atribuido y reprochado al formalismo por excesivamente “decorativa”. En cambio, “composición” (*composition*) es un término conceptualmente más rico y normativamente más fuerte; incluye, además de la “ordenación”, aspectos dinámicos de coherencia narrativa y unidad expresiva, que conciernen a la interrelación intencional entre los gestos y acciones de las figuras y a la funcionalidad dramático-narrativa de cualesquiera elementos figurativos presentes en la representación. La exigencia antiteatral es que la obra muestre de modo sinóptico y en un golpe de vista su unidad, pero en cuanto que unidad dinámica y dramática. El cumplimiento más acertado de esta exigencia se manifiesta en la configuración de la obra artística como *tableau*. Sin embargo, el concepto tiene su historicidad y su margen de variación, incluso dentro de la tradición antiteatral<sup>164</sup>.

<sup>162</sup> AT: 95.

<sup>163</sup> AT: 84-5.

<sup>164</sup> Cfr. MM: 24, 476-478 n 97.

## “UNIDAD”, *TABLEAU*

*Tableau* (“cuadro”, en un sentido muy particular, que deriva de la terminología teatral, en expresiones tales como, por ejemplo, “cuadro dramático”) designa el peculiar formato de obra pictórica prescrito por la también peculiar concepción de la unidad de la obra de arte que mantenía la tradición antiteatral, manifestada bajo la forma de un muy determinado tipo de configuración de la obra de arte. A diferencia de concepciones ligeramente anteriores al movimiento antiteatral propiamente dicho y a su formulación más madura en Diderot, como la del *Abbé du Bos*<sup>165</sup> (que entendía por *tableau* una mera configuración instantánea de los personajes del drama en el escenario teatral en uno cualquiera de los momentos de la acción), Fried caracteriza la concepción del *tableau* diderotiana (y por extensión, de los teóricos antiteatrales) como una agrupación de figuras, que satisface criterios de unidad tanto al nivel de la ordenación como al de la composición, y que por el aspecto natural y veraz (esto es, no-teatral: carente de las señas del artificio) de su unidad causal es capaz de concitar la convicción de su audiencia, produciendo efectos de “cierre”<sup>166</sup>:

...para los críticos franceses de la reacción anti-rococó, Grimm y Diderot preponderantemente entre ellos, el término *tableau* denotaba el logro de un grado suficientemente alto de unidad composicional y colorista (esta última principalmente obra del claroscuro) para producir un efecto poderoso e instantáneo de *cierre* formal y expresivo. [MM: 267]

El concepto de *tableau* responde a las observaciones críticas de los teóricos antiteatrales contra el rococó, y a su preocupación por gestionar eficazmente los problemas de la contextualidad de la comprensión del significado del gesto y acción dramáticos; logra, pues, garantizar la inmediatez e instantaneidad de la comprensión de ese significado expresivo y la captación de la unidad total, en contraposición al lento y torpe despliegue de la composición pictórica y la críptica transmisión del significado alegórico en la decoración mural rococó<sup>167</sup>. Concebido como pieza clave de la reforma antiteatral, tanto del arte escénico del drama, como del arte pictórico, el *tableau* incorpora tanto consideraciones “visuales”, de ordenación “visualmente” satisfactoria y coherente de los personajes, como consideraciones dramáticas de coherencia narrativa; y su objetivo no es provocar con la armonía visual de su ordenación el deleite de la mirada de la audiencia, tomado como fin en sí mismo, sino al contrario, neutralizar los efectos en principio siempre teatralizadores de esa mirada, en beneficio de un efecto de dramatismo convincente<sup>168</sup>. Frente a la “imagen” (*image*, en el sentido que Fried atribuye a Caylus), o representación descriptiva que podría corresponder a toda una serie de momentos sucesivos de tiempo, sin que en ella se represente ninguna acción particularmente relevante, el *tableau* es representación narrativa de exactamente un instante del tiempo, del instante máximamente representativo de una acción relevante y significativa, como en la teoría del “momento pregnante” de Lessing<sup>169</sup>.

Con ello, el *tableau* se contrapone al “golpe de efecto” teatral: su efecto no sólo es duradero en la audiencia, sino que se intensifica progresivamente; y ello, precisamente porque no pretende abiertamente lograr la complacencia de aquella. Al incorporar un aspecto clave de la concepción antiteatral de la unidad pictórica, la unidad del punto de vista (de que hablaremos) desde el que se capta el conjunto significativo e instantáneo de la

<sup>165</sup> Fried resume las ideas de Du Bos sobre este tema en AT: 78-9.

<sup>166</sup> Cfr. AT: 89, 91, 93, 104, 212, 223; cfr también MM: 269.

<sup>167</sup> AT: 89-90; MM: 267-268.

<sup>168</sup> AT: 79, 96.

<sup>169</sup> AT: 215-5 n. 90; el propio Fried señala la semejanza con las ideas de Lessing.

acción en la representación de una escena, el *tableau* construye la posición de su audiencia ante la obra: la construye como ajena a la representación, como indiferente para ésta, como inexistente; y así, al contrario que el golpe de efecto, rinde en cierto modo reconocimiento al hecho de la presencia del espectador, pero del modo que es adecuado a las exigencias antiteatrales, presentando la acción bajo una apariencia de naturalidad que, al borrar las huellas de la artificialidad de su producción, de sus condiciones de representación y su recepción, evita toda señal de injerencia artificial en la acción dramática (se mantiene “fuera de ella”, dice Fried) y logrando así suscitar la convicción del público respecto de la motivación dramática de los gestos y acciones que representan, y de su propia veracidad<sup>170</sup>.

Sin embargo, no en todo momento a lo largo de la tradición antiteatral se mantiene idéntica la noción del *tableau* de los primeros teóricos de la tendencia dramática. Con la teatralización de la acción, esto se hizo imposible, y otros elementos irían pasando a ser relevantes en concepciones sucesivas del *tableau*, ligeramente distintas. Nuestra exposición histórica del precedente apartado ha mostrado cómo en la obra tardía del propio David el *tableau* fue perdiendo en tensión narrativa y el modo ficcional del “instante pregnante” fue reemplazado por una distensión durativa que favorecía la expresión anímica de estados de ensimismamiento; y cómo en tiempos de Millet la unidad de acción dramática de la obra completa va a ser desplazada por una unidad de clima expresivo, en el retorno a los recursos de la representación de figuras de tema “absortivo”. Como indica Fried, el problema de la unidad de la obra pictórica, que junto al de la veracidad, es el problema central de la tradición antiteatral (ambos afectan a la capacidad de convencer), y cuyo ideal el *tableau* representa, fue haciéndose cada vez más complicado después de época de Courbet<sup>171</sup>. La última refundición importante del concepto de *tableau* en la tradición antiteatral de la que Fried da cuenta tiene lugar en el *tableau-portrait* entre los artistas de la “generación de 1863”, y constituye una combinación entre recursos de la pintura absortiva para producir el efecto de “cierre”, y el efecto de impacto del formato retrato, en sustitución del producido por los ya inoperantes recursos del drama; todo *Manet’s Modernism* parece encaminarse a la tesis de que en esta época, lo que tiende a entenderse por *tableau* con unidad compositiva es, simplemente, la capacidad de producir un impacto como totalidad, pero los medios para ello ya no son los de la composición dramática.

### **MORCEAU, ÉBAUCHE, ESQUISSE**

A *tableau* se le contraponen una serie de términos que designan una inoperatividad de la obra pictórica que se debe a la falta de compleción de su unidad. Debido al problema creciente que supone tras la crisis de los recursos dramáticos el lograr esa unidad, dichos términos cobran creciente importancia en época de la generación de 1863<sup>172</sup>. Fried señala dos términos empleados en contraposición a *tableau* para designar incompletud y/o falta de unidad en esa época: “fragmento” (*morceau*) y “esbozo” o “boceto” (*ébauche, esquisse*). El primero hace referencia al carácter fragmentario de una obra cuyo motivo podría ser *una parte* de la composición en una verdadera obra completa, parte de un *tableau*, pero que por sí mismo no constituye una composición completa; el criterio para determinar cuando ocurre así puede parecer completamente arbitrario a una mirada moderna a la vista de las obras; cuadros que podrían parecer tanto o tan poco “fragmentarios” unos como otros son discriminados, y al crítico antiteatral uno le parece “fragmento”, y otro una obra

<sup>170</sup> AT: 95-96, 207 n. 27.

<sup>171</sup> MM: 268-269.

<sup>172</sup> Cfr. MM: 278, para la “indeterminación” de la noción de *tableau* en la época y su crisis; MM: 280-281 para las ideas de Mallarmé sobre el asunto.

completamente satisfactoria: es una delicada cuestión que sólo en el contexto de la tradición antiteatral puede comprenderse (en este caso, con el criterio de efecto de impacto global). La crítica de época de Manet vio los cuadros de Courbet como *morceaux*, y a Courbet como pintor detallado de fragmentos, de acabado y técnica perfectos pero sin talento para la composición; lo mismo le sucedió a Manet<sup>173</sup>. En cuanto a *ébauche*, *esquisse*, designan incompección de otro tipo: no la de lo fragmentario, sino la del inacabamiento o la irregularidad en el acabado. También Manet sufrió estas críticas. Como Fried indica, la desactivación de estos términos como conceptos valorativos negativos en el Impresionismo marca el inicio del arte moderno, con sus propios valores artísticos.

---

<sup>173</sup> MM: 480-483 n 97, para Courbet; para el caso de Manet, cfr. MM: 270-272,305, 307-308, 333 566 n 54, 576 n 120.

## “ESTRUCTURA ABSORTIVA”

Sobre la base de su noción de “absorción” (tomada en un sentido objetivo), Fried maneja en los análisis de sus cuadros en *Absorption and theatricality* la noción de “estructura absortiva”<sup>174</sup>. Para los primeros pintores antiteatrales bajo el paradigma dramático, ésta viene a reemplazar el proceder de la pintura de absorción pura, la representación directa de estados absortivos de figuras simples en imágenes de poco carácter narrativo, que ya no era viable. En principio, el uso de este procedimiento es exclusivo de obras narrativas y varias figuras (Fried al menos, sólo habla de “estructura absortiva” con relación a ellas), por lo que se adscribe como proceder organizativo a la estrategia de cierre y la poética dramática, y por tanto, al formato del *tableau* de temática “de historia”, practicado por los artistas de la tradición antiteatral desde mediados-finales del siglo XVIII.

“Estructura absortiva” designa para Fried un modo de componer las figuras en un cuadro, cuyo objetivo es asegurar la impresión convincente de la representación pictórica frente a la amenaza de la teatralidad, es decir, el efecto de clausura, cierre o independencia del espacio de la representación frente al espectador. Se trata de una estructura compleja de relaciones dramáticas e intencionales entre los personajes, donde el efecto de absorción no se debe a la cualidad expresiva de las figuras tomadas individualmente (pues no están representadas en acciones que sean en sí mismas “absortivas”), sino a la fuerza determinante de las relaciones entre ellas. El ensimismamiento de las figuras se construye aquí como un efecto, debido a la intensidad dramática de la situación total en la que todas juntas coparticipan. Para lograr este efecto de “ensimismamiento”, se coordinan las relaciones gestuales, expresivas y de acción de las figuras de modo que todas queden estrechamente trabadas entre sí dentro del conjunto por una función, un papel narrativo dentro de la acción, sin quedar ninguna aislada ni sin justificación aparente respecto de la acción o situación representada. Cada figura, con su gesto o acción, incita o responde al gesto o la acción de otra figura: el gesto y atención todas las figuras debe estar claramente dirigido de unas a otras, o, en caso, excepcional, de que alguna se dirija al espectador, ello debe estar claramente planificado y tener alguna funcionalidad de apoyo a la trabazón interna del cuadro<sup>175</sup>. Ninguna figura colocada gratuitamente, ninguna sin participar significativamente en la acción representada.

Las primeras formulaciones “dramáticas” de la noción de *tableau* corresponden a la noción de “estructura absortiva”. Y se puede considerar un caso particular de esa noción la “estructura lúcido-hermética”, en términos de la cual explica Fried ciertos rasgos estilísticos, temáticos y expresivos del neoclasicismo francés<sup>176</sup>. En ella, hay una lacónica economía de los elementos figurativos, gestuales y expresivos, de significado perfectamente codificado, de modo que la obra es perfectamente legible: “lúcida”; y el efecto es una trabazón compositiva tal que el amurallamiento de la representación frente al espectador resulta tanto o mayor aún que si se hubieran empleado recursos fuertemente dramáticos; de modo que,

<sup>174</sup> Cfr. AT: 27, 39, 55.

<sup>175</sup> Es decir: ni figuras sueltas que no se vinculan con ninguna otra ni se sabe qué papel juegan en la representación, ni figuras que se dirigen y exhiben ante el espectador sin que nada en la acción representada lo requiera, o incluso sin que exista tal acción dramática; cosas todas ellas que ocurrían, por contra, en el arte rococó.

<sup>176</sup> Fried habla a propósito de *La marchande á la toilette*, de J. M. Vien; cfr. AT: 63-65.

aunque el dramatismo, en un caso, y la estilización, en el otro, parezcan recursos opuestos, su objetivo es el mismo: son dos caras de la misma moneda.<sup>177</sup>

En realidad esta noción de Fried, que no es empleada como tal por la crítica, pero que corresponde a sus preceptos, trata de capturar una consecuencia estructural de la concepción de la unidad pictórica propia de la obra de arte en el primer momento de la tradición antiteatral: una concepción dramática (el clima expresivo a lograr es intenso, impactante, dramático), narrativa (penetrada, pues, de temporalidad), causal (la unidad es producto de relaciones de causa-efecto de la acción entre las figuras, sean las causas y los efectos acciones, expresiones emotivas, o de otro tipo), análoga a la que existe, suponen los teóricos de la época, en las acciones y situaciones dramáticas de la vida real. Su resultado es la unificación del gesto expresivo de todos los personajes en un intenso acto colectivo de atención, en la que cifra la crítica de la época la expresividad de una obra, aunque haya de ser a costa de una intensidad o variedad en la expresión que podrían ser mayores. Con ello, los pintores y críticos de esta generación creían garantizado que se produciría el efecto de convicción en el espectador: los personajes de la representación parecerán estar haciendo realmente lo que hacen y ser quienes son, y no ser, por ejemplo, actores que posan en esas actitudes para el espectador. El espacio de la representación producirá en el espectador una impresión de consistencia propia y cierre frente al espacio real o literal del espectador; y producirá eficazmente la “ilusión suprema”, la ficción de segundo orden de la inexistencia del espectador, de su ausencia ante la representación, o “soledad de los personajes con respecto al espectador”.

### “FICCIÓN SUPREMA”

El resultado de la representación “absortiva” eficaz y convincente, entendiéndola aquí en su sentido más amplio, es decir, ya sea propiamente la de la pintura absortiva o la del *tableau* dramático logrado, o de otro tipo (cualquiera que sean su temática, modalidad, procedimiento de construcción y estrategia), es la producción de una ilusión que, al menos cuando la estrategia antiteatral es la que analizaremos bajo el nombre de “cierre” va ligada al aspecto negativo, pasivo, o de disminución de la conciencia que implica la noción misma de absorción. Se trata de lo que Fried llama “ficción suprema”<sup>178</sup> (a veces también “ilusión ontológica”): la ilusión producida en la representación y por medio de ella de que la obra no está producida para un espectador, de que no se muestra ante él, de que ni siquiera hay tal espectador delante, observándola. Esta ficción es “ontológica”, porque afecta a un aspecto ontológicamente constitutivo de la obra pictórica, la “convención primordial” de que las obras pictóricas están hechas para ser contempladas. Según argumenta Fried a lo largo del

<sup>177</sup> AT: 65.

<sup>178</sup> Fried no da muchas pistas sobre esta expresión, pero su origen muy probablemente está en el gran poeta “modernista” norteamericano Wallace Stevens (1879-1955), que aparece en alguno de sus poemas como “A high-toned old Christian woman”, o sobre todo, en “Notes toward a supreme fiction”, poema-manifiesto de lo que debería ser la “nueva” poesía. Stevens fue un poeta “filosófico”, interesado en las artes plásticas de su tiempo, y bien es posible que hayan influido en Fried muchas otras de sus ideas, como la de una interacción constante entre nuestra imaginación (que da forma a la realidad construyendo una imagen del mundo con sentido) y la realidad, (que actúa constantemente sobre la imaginación y la modifica); o la de que la realidad está en cambio constante y nuestra imaginación sólo puede formar ideas sobre aquella tal como se presenta en cada uno de sus lugares y momentos particulares, debiendo revisar y cambiar a cada momento su visión del mundo. O incluso, la de que una faceta de la poesía es la de un acto de interpretación o recitación ante una audiencia con la que el poeta se une, pero que sin embargo nunca está visible para él, y que la poesía moderna necesita crearse su nueva “escena” (*stage*) apropiada, en la cual su mensaje pueda ser entendido. Agradecemos a Guillermo Solana que nos haya llamado la atención sobre esta referencia.

capítulo 2 de *Absorption and theatricality*, el logro de esta ficción es el objetivo normativo último de la tradición antiteatral, del que se sigue en ella todo otro postulado normativo, todo otro componente doctrinal; y fue la aspiración invariable mantenida a lo largo de toda la tradición antiteatral, con el fin de clausurar la brecha de descrédito de la representación figurativa contra la que esa tradición se moviliza.

La ficción suprema es un olvido, o también, una pérdida de consciencia y una “ceguera”: el olvido, la inconsciencia, la ceguera, por parte de la obra, de sus personajes, y del propio autor, con respecto a la presencia del espectador y el destino de la obra, que es el de ser contemplado por él y complacerle<sup>179</sup>. Un olvido, empero, que nunca puede ser real, pues el espectador nunca deja de estar presente, mientras la obra de arte pictórica sea lo que es, pues esa es la “convención primordial” que constituye su ser obra artística, y no otro tipo de objeto. La ilusión suprema es paradójica<sup>180</sup>, puesto que la situación que la requiere lo es. Se trata de que, para ofrecer al espectador la experiencia artística satisfactoria, no ha de darse cuenta de que se le está ofreciendo a él esa experiencia (debe creer que es de modo natural como se le da), ni de que está hecha para su mirada. Pues, de todos modos, se trata de satisfacer a un espectador; pero bajo esta paradójica condición: la ficción suprema consiste en producirle la ilusión de que no está presente ante la obra que contempla. Esa ilusión es borrar de la representación artística toda huella de la presencia del espectador; lo cual no quiere necesariamente decir su descorporeización en un puro sujeto óptico al modo purovisualista del formalismo (hay estrategias para producirla, exitosas o no, que ponen en juego la corporeidad; una fue la de Courbet<sup>181</sup>), de modo que lo que está tratando de reconstruir históricamente Fried con esta noción no es simplemente un modo arcaico y encubierto de un ideal purovisualista que implique una exclusión “idealista” de la corporeidad<sup>182</sup>.

Lograr este efecto de que el mundo del cuadro y sus figuras ostenten un olvido del espectador era requisito para mantener la convicción del espectador en la obra<sup>183</sup>: la ilusión de segundo grado, la ilusión suprema, es necesaria para que la de primer grado, la ilusión del mundo de la representación, mantenga su consistencia y comparezca ante el espectador, en lugar de hacerlo la cruda artefactualidad de la obra y la artificiosidad de su situación de exhibición, porque los elementos de la representación figurativa y narrativa se perciben como sujetos capaces de conciencia de su entorno, incluyendo el espacio real de la situación expositiva<sup>184</sup>. La forma más sencilla hubiera sido, como en la pintura de absorción pura, simplemente representarlos absortos en actividades comunes. Pero cuando esa posibilidad se encontró cerrada, fue necesario construir ese olvido en las figuras del cuadro como efecto pictórico, mediante la acción dramática, la tensión emocional, y la “composición”, en el

<sup>179</sup> AT: 92-93.

<sup>180</sup> AT: 103; paradoja correlativa y ligada a otras tantas paradojas: a la de que lo veraz y natural de la representación haya de construirse como un artificio “abstracto” basado en la consistencia de la representación (que no es la de la naturaleza ni la de la realidad); a la de que el modo propio de reconocimiento del espectador en esta tradición sea su negación; y a la de que el ensimismamiento de la representación artística que establece un abismo entre ella y su espectador sea el único modo de hacer superar al espectador el abismo de desconfianza que le aleja de la obra.

<sup>181</sup> Se podría argüir que también la diderotiana de “entrada” en el paisaje lo pone en juego.

<sup>182</sup> Ese es el tipo de crítica que Rosalind E. Krauss ha querido montar contra la formulación antiteatral del propio Fried en los años 60. Cfr. nuestro apartado 3.4.5. Pero, si es que hay alguna relación entre las ideologías estéticas de formalismo y tradición antiteatral, el asunto no puede ser tan simple como todo esto.

<sup>183</sup> AT: 66.

<sup>184</sup> Es la cuestión del “antropomorfismo” de la obra artística, o de la “mirada” de ésta al mundo real del espectador; sobre la cual, cfr. AT: 91, 103.

*tableau*<sup>185</sup>. Eso era construir mediante el artificio de la representación artística la ficción de su propia “naturalidad”, la ficción de la ausencia de alusiones o huellas del espectador en la representación; y con ello, construir las condiciones enteras de la contemplación de la obra, a partir de la obra misma.

Por ello, si la ficción suprema implica una afirmación de la autonomía de la obra artística, es al mismo tiempo el “reconocimiento” de la presencia del espectador y de su situación de exhibición, del único modo posible en una cultura pictórica como ésta: construyendo fuera de ella misma la función subjetiva del espectador y la modalidad de su presencia “literal” ante ella, al mismo tiempo que la niega ficcionalmente dentro de sí, estableciendo el punto de vista del espectador sobre ella, el “lugar del espectador”<sup>186</sup>. Esta es la única manera de reconocimiento del espectador que, por desteatralizadora, puede “contar como” legítima dentro del horizonte histórico de la tradición antiteatral. Hacerse cargo de la naturaleza relacional del arte sólo puede significar aquí encontrar medios artísticos para neutralizarla. La relación obra-espectador está teatralizada porque parece una farsa; parece una farsa porque la obra parece un artificio dependiente del espectador. En la estrategia antiteatral más drástica de “cierre”, la ficción suprema supone básicamente un ensimismamiento del universo de la representación, su repliegue sobre sí, garantizando por recursos propios de la consistencia de la representación los rasgos que ésta ha de tener frente a toda contingencia exterior de sus condiciones de recepción; pues ha de construir artísticamente sus propias condiciones de recepción en contra de la literalidad de esas mismas condiciones. Supone también la cancelación de su espectador, de su situación de recepción, y en general del mundo real fuera de ella. Ello constituye el “estar a solas de la representación con respecto al espectador”<sup>187</sup>, y la desteatralización de su relación con éste. Implica una afirmación de autonomía e independencia de la obra (al menos en la exclusión): de que ésta es capaz de ser lo que es, o contiene dentro de sí todo lo que debe contener, sin depender de la presencia ni de la situación de exhibición: afirmándose como un mundo con realidad propia, un ser con su propia entidad, en virtud de la consistencia de representación que le es propia.

## **"LLAMADA", "DETENCIÓN", "TRANSFIXIÓN", "TRANCE"**

Partiendo del presupuesto básico de una situación de pérdida de la confianza, en una obra que logre el objetivo normativo de desteatralización de la relación con el espectador impuesto por la tradición antiteatral, la “ficción suprema” (sea mediante el *tableau* o mediante los recursos y estrategia que fueren) ejercería sobre éste una serie de efectos de persuasión<sup>188</sup>, en este orden lógico: con respecto a la ausencia de signos de su presencia en la representación, con respecto a la veracidad de la imagen, y con respecto a lo representado en ella. Pero ese logro es algo que influye sobre la conducta del espectador ante la obra, y que éste vive de cierta manera. Los fundadores de la tradición antiteatral (Du Bos, Diderot), entendieron el propósito del arte pictórico en términos de “llegar al alma del espectador a través de los ojos”<sup>189</sup>; y el éxito de la obra de arte en la persuasión del espectador produciría una serie de característicos efectos anímicos de fruición en el espectador: una especie de

<sup>185</sup> AT: 67.

<sup>186</sup> AT: 92-3. Cfr. 3.8.4.

<sup>187</sup> AT, p. 100.

<sup>188</sup> En realidad, no se trata de otra cosa que la “convicción”, término de la teoría de la modernidad artística de Fried; cfr. AT, pp. 10-13, 17-9, 23.

<sup>189</sup> AT, pp. 74, 92.



cuadro fenomenológico de la experiencia desteatralizada de la pintura, una peculiar forma de disfrute del espectador, que probablemente Fried entiende como exclusiva del peculiar tipo de obra artística y relación contemplativa instaurado como canónico en la tradición antiteatral<sup>190</sup>, y que aparece descrito en los textos críticos fundacionales de ésta.

Con apoyo de textos de los teóricos antiteatrales, en su análisis del ideal normativo de la relación pintura-espectador, Fried tipifica con una serie de rasgos esta fenomenología de la contemplación desteatralizada, que viene a ser lo que hemos llamado sentido o vertiente psicológica de la absorción: el ensimismamiento del espectador que contempla la obra. Fried denomina a este complejo fenomenológico el “componente literal-situacional” de la relación obra-espectador desteatralizada (puesto que pertenece a lo que está del lado del espectador, con su situación – que es en primer lugar física – delante de, frente a y alejado de la obra, y acontece en el mundo real: son conductas y vivencias psíquicas reales de un sujeto real, en una situación real.

Los rasgos constitutivos de ese complejo fenomenológico<sup>191</sup> son una serie de cambios de conducta del espectador, que forman casi secuencia de sucesión temporal. El primero es la “llamada” o “atracción” (*to attract*; en los textos franceses: *appeler*, *attirer*): el cuadro apela al espectador, le exhorta a detener su mirada errante en él; podemos imaginar que se trata de una obra en el contexto de uno de los “salones” oficiales de pintura, donde cientos de obras se acumulaban en hileras sucesivas en las paredes, compitiendo por lograr algo de atención por parte del público. Segundo, la “parada”: el espectador responde a esa exigencia y se para a contemplar. Tercero, y finalmente: “cautivamiento” o “transfixión” (*to enthrall*, *to transfix*; francés: *attacher*). La clave común es una especie de fascinación del espectador en la experiencia contemplativa de la obra: si la obra logra llamar su atención, quedará fijado en su contemplación, y le costará arrancarse a ella<sup>192</sup>. El resultado de esta secuencia de eventos psicológicos y conductuales, y su correlato fenoménico en la experiencia interna del espectador, Fried lo describe como una experiencia de inmersión (“absorción”) del espectador en el mundo de ficción de la representación artística, con la expresión “trance”: el objetivo último de la obra y el artista antiteatrales habría sido “llevar a los observadores reales a una detención frente al cuadro y mantenerles allí en un trance virtual de implicación imaginativa”<sup>193</sup>. Restaurar la confianza en la representación es necesario para que el espectador goce su contemplación; y hacerlo es tomarse en serio lo representado en ella, participar ficcional, vicariamente en ella; no como espectador literal que observa un artificio desde lejos, sino como partícipe de ella en la propia ausencia de la misma, trascendiendo la condición de espectador: dejarse afectar, proyectándose en el estado emotivo de sus figuras y

<sup>190</sup> Aunque es posible que haya un aspecto particular de esa experiencia (no los demás) que para Fried sea algo más que específico de la tradición antiteatral: que la fruición esté vinculada a la veracidad o la intensa ilusión de presencia “real”. ¿Qué pensaría Fried de una cultura pictórica en que el objetivo básico de la obra artística es el de destruir toda convicción y veracidad? En principio no parece tener gran opinión de un tal objetivo; y aunque nunca ha descartado explícitamente que sea posible históricamente, sería un cambio radical de lo que entendemos por “arte” que reduciría el término a un mero nombre, y tampoco ha afirmado que le parezca plausible. Por otro lado, Fried está influido seguramente por Thomas S. Kuhn, cuando indica que la canonización de este modelo de experiencia estética supone tanto de ganancia como de pérdida para la experiencia estética; pues hace pagar por la restauración de la veracidad perdida de la imagen el precio de la irrelevancia o subordinación de “todo un universo de fuentes de interés y deleite” (entre ellas seguramente las del arte rococó); cfr. AT: 104.

<sup>191</sup> Fried ofrece la descripción más completa en AT: 92-3.

<sup>192</sup> Con respecto al uso primerizo de “absorción” en sentido subjetivo en “Art and Objecthood” (referido al espectador del cine), en efecto, es fácil imaginar este estado como el del espectador de la proyección cinematográfica, sobre todo si es cine narrativo.

<sup>193</sup> AT: 48.

su escena, dejando de ser él mismo para devenir en cierta medida (ficticiamente) lo que la representación muestra<sup>194</sup>.

### 3.3.3. Las estrategias antiteatrales: “Absorción pura”, “cierre”, “entrada”, “fusión”

Por “estrategias antiteatrales” entendemos modos muy generales de emplear y coordinar diversos tipos de recursos plásticos y figurativos de la representación (caracterización y expresión de figuras, disposición u ordenación y composición de las mismas, narración y drama o descripción, etc.) que están al servicio de una u otra manera de entender o plantear la tarea de cómo realizar el objetivo antiteatral de cancelar la presencia del espectador, pues de lo que se trata es de una y la misma cosa: de superar la teatralidad, de aniquilar ficcionalmente la presencia del espectador ante la obra (frente a ella, enfrentado a ella), produciendo la “ilusión suprema”. Se puede decir que han sido cuatro las grandes estrategias principales: negar su presencia ante la obra mediante recursos de representación absortiva; negarla mediante recursos dramáticos (estrategia de “cierre”); negarla introduciéndole ficcionalmente en el espacio de la representación (estrategia de “entrada”); negar la presencia del pintor en cuanto que espectador primario, fundiéndolo también ficcionalmente, pero “físicamente”, con la obra (estrategia de “fusión”). Las demás son, al cabo, variantes de matiz, y la de “fusión” sólo existió como tal en Courbet. Sin pretender ser exhaustivos en el detalle, presentaremos ahora estas estrategias. No sin observar que las dos primeras en realidad quizás pudieran considerarse una sola (se entiende en ambas que neutralizar al espectador es construir su exclusión de la representación, la diferencia está en el tipo de recursos que se emplean); de hecho, el *tableau-portrait* del que trata *Manet’s modernism*, combina rasgos de las dos.

La aparente proliferación y complejidad de conceptos y de términos sobre estas estrategias se debe a que, aunque la práctica pictórica de la tradición antiteatral es sobre todo de pintura de figura humana y (aunque no en todo momento) narrativa y “de historia”, no deja de cultivar otros géneros “menores”. Debido a ello, el trayecto inicial de la tradición antiteatral que Fried estudia en *Absorption and Theatricality* muestra, conforme al análisis de Fried, una bifurcación de los posibles modelos de concepción antiteatral de la pintura, conforme a cada uno de estos dos grandes tipos de temáticas: la poética dramática de la pintura de historia y géneros narrativos, y la poética pastoral para obras de paisaje y para los demás géneros (así se sobreentiende; aunque cómo se aplique la poética pastoral a éstos otros géneros, por ejemplo a bodegones, no queda demasiado claro en este libro de Fried). Diremos entonces que cada una de estas poéticas tiene su “estrategia” de solución del problema del espectador; y que cada estrategia impone sus procedimientos de organización del espacio de la representación pictórica y de sus elementos. Pero junto a ello, y a un nivel más parcial de detalle, existen también estrategias y procedimientos más puntuales que pueden jugar su papel dentro de alguno de los anteriores; así, como veremos, el juego de

<sup>194</sup> Cfr. AT: 13: descripción de la contemplación absorta de la obra como una interiorización empática del estado anímico expresado gestualmente por sus figuras. Que ello sea así en la tradición antiteatral y con *tableaux* ejemplares de una estrategia de “cierre”, crea una ambigüedad con respecto a la distinción que Fried propone entre dos tipos básicos de mirada, “empática” o participativa y “estética” o distanciada. La empática requiere un grado de actividad del espectador que Fried considera incompatible con planteamientos antiteatrales; sin embargo ¿opera en la experiencia antiteatral de la obra, con los rasgos con que Fried la describe, algo distinto de un cierto tipo y grado de mirada empática? Cfr. nuestros apartados 3.8.1., 3.8.3., 3.8.4.

doble eje del espectador y de la representación; o la orientación de motivos y figuras respecto al plano de superficie del cuadro (y al espacio del espectador) pueden cumplir un papel en uno u otro de los grandes modelos y estrategias pictóricas a mayor escala.

### **“PINTURA ABSORTIVA PURA”**

Es, quizás, la más básica y elemental de las grandes estrategias antiteatrales. Fried la describe como la representación simple y fidedigna de una, o unas pocas figuras, absortas o ensimismadas en una actividad o estado de aquellos que Fried considera entre los característicamente absortivos (lectura, escucha, escritura, interpretación de un instrumento, sueño, etc.), y que tal vez no tengan en sí mismos nada de extraordinario. Ya en la práctica de pintura absortiva pura, Chardin pone en juego el recurso del desdoblamiento y rotación ortogonal en 90 grados del eje de atención interno a la obra y el de la mirada del espectador, y esto refuerza su eficacia. El propósito antiteatral se concreta aquí mediante una indiferencia “natural” de la representación hacia su espectador: puesto que los personajes que forman parte de ella le son indiferentes, la obra como totalidad le es indiferente. Pero, como ya explicamos, es el hecho de que esa estrategia deja de percibirse como eficaz lo que da inicio al proceso de desarrollo de la tradición antiteatral, que no es sino el proceso de búsqueda de nuevas estrategias que den solución al problema de la teatralidad ante la insuficiencia de las precedentes. A lo largo de la tradición antiteatral siempre se producirá una oscilación entre las estrategias de antiteatralidad alternativas que se irán explorando, “cierre”, “entrada” y “fusión”, y una tendencia a retornar a la “pura” pintura de tema absortivo simple, o de ensimismamiento cuando esas soluciones (que salvadas las variaciones de detalle, no son tantas) fracasen y sucumban a la teatralidad. Este retorno a la absorción “pura” es como un retorno al origen, pues con ella comenzó la tradición antiteatral.

### **“DRAMATIZACIÓN”**

Es discutible en qué medida puede considerarse como “estrategia antiteatral” independiente a la intensificación de la intensidad sentimental o dramática de la figura y de su situación<sup>195</sup>. Vimos que era la practicada por Greuze en obras de temática más íntima y sentimental que narrativa, de figura única, y cuya acción, por algún motivo, Fried no parece considerar de tipo propiamente “absortivo”, y sería esta, si hay alguna, la razón por la cual nos hallaríamos ante una estrategia diferente de la representación absortiva “pura”. El objetivo antiteatral se concreta aquí como una indiferencia hacia el espectador producida por énfasis fuera de lo corriente. Con ello Greuze venía a dar una primera respuesta elemental a la experiencia de la insuficiencia de la pintura de tema absortivo “puro”; pero Fried viene a sugerir que esta estrategia va a ser superada en eficacia por la que aporta en obras de tema narrativo y múltiples figuras la más drástica estrategia de “cierre”, con el recurso organizativo de la “estructura absortiva”.

### **“EXCLUSIÓN”, O “CIERRE”**

“Exclusión” y “entrada” son respuestas coetáneas de la tradición antiteatral a la insuficiencia de la mera pintura de temática absortiva para cancelar la teatralidad convincentemente, y se inscriben dentro del movimiento inicial de la tradición antiteatral

---

<sup>195</sup> Cfr. AT: 55, 65.

hacia una pintura de carácter dramático en los últimos años de la década de 1890. Forman una especie de sistema de alternativas complementarias dentro del momento dramático de la tradición antiteatral, puesto que además de la pintura de tema narrativo o histórico y figura humana (que es la privilegiada en esa tradición, y no sólo durante su fase “dramática”), se practica la pintura de paisaje y género menor, donde la figura humana es secundaria (si es que está), y también para ella es necesario conjurar el peligro de la teatralidad.

La estrategia de “cierre”, “exclusión”, o “amurallamiento” (*to wall out*)<sup>196</sup> está ligada a la poética antiteatral de la pintura narrativa y de historia; y logra aquel cometido por el expediente más radical: el de replegar los elementos del espacio de la representación sobre sí mismos, de modo que éstos ignoren todo cuanto está fuera de ese espacio. Esto, a su vez, se logra por la creación de una situación dramática intensa y convincente en la cual todos se ubican. Junto al desdoblamiento y rotación de ejes, además de estrategias de identificación del espectador con figuras de la representación, el recurso principal para conseguirlo es la “estructura absortiva” o “de ensimismamiento”, y su formato principal es el *tableau* narrativo de múltiples figuras. El *tableau-portrait* de época de Manet no supone una variación sustancial en cuanto a tipo de estrategia: el efecto a producir es de cierre, y la combinación de recursos de la pintura absortiva con los del retrato es un juego con una serie de elementos de impacto y confrontación que ya estaban de algún modo en el *tableau* dramático; aunque el componente de apelación al espectador que el *tableau-portrait* pone en juego para producir un efecto de “impacto” sobre aquél sea un elemento contradictorio con respecto a la estrategia básica de cierre, problemático en el género del retrato como tal, y en el que ya se anuncia la disolución final de la tradición antiteatral.

## “ENTRADA”

La estrategia de la “entrada” o “inmersión” está ligada a la poética de los géneros menores, representación paisajística sobre todo; y con su enunciación Fried resuelve lo que parecería un conflicto entre su interpretación principal de la normativa antiteatral de Diderot y el uso del recurso aparentemente retórico de narraciones ficticias de entrada y recorrido físico del espacio del cuadro que el *philosophe* hace en sus críticas de obras de paisaje. Esta estrategia logra su cometido de la “ilusión suprema” mediante un expediente aparentemente opuesto al de la estrategia de cierre: el de incorporarse ficticiamente el espectador a la obra suscitándole una experiencia ficticia de entrada en ella y de recorrido de su espacio ilusorio. Experiencia fomentada por adecuados recursos compositivos de distribución de varios centros de atención y niveles de recesión en profundidad: si en la estrategia de “cierre” y su procedimiento organizativo adjunto de “estructura absortiva” el principio organizativo es una unidad muy trabada, aquí el principio es una unidad más laxa del espacio pictórico, que deja más espacio a la variedad.

Se trata de una estrategia genuinamente distinta, pues plantea el objetivo de neutralizar la presencia del espectador ante la obra en términos de incorporación ficcional del espectador, haciéndolo parte virtual de la propia escena, partícipe de ella, y por tanto anulándolo tanto en su exterioridad enfrentada a la obra como en su papel de mero espectador<sup>197</sup>, para terminar

<sup>196</sup> Éste es el término usado por Fried. Nótese el parecido con el “atrincheramiento” (*entrenchment*), la metáfora usada por Greenberg para describir el imperativo de auto-depuración crítica y aseguramiento del arte moderno.

<sup>197</sup> Por eso no pensamos que la estrategia pastoral sólo reubique al espectador dentro de la obra, pues más bien (si se toma en serio la retórica descriptiva de Diderot, como hace Fried) le convierte en partícipe de ella, y deja de ser espectador (hasta perder conciencia de sí en la *reverie* de que habla Diderot).

por inducir en él un estado pasivo de bienestar, o “ensoñación existencial” (*existential reverie* en Fried, o *répos délicieux* de Diderot): una experiencia de fusión armónica entre su yo y el entorno, que no es el del espacio real del espectador, sino el entorno ficticio de la representación, el cual ha sido olvidado por el espectador. Es decir: si la estrategia de cierre sume al espectador en un estado de “absorción” en la contemplación de la obra como algo a la vez infinitamente distante y próximo, la de “entrada” le sume en un estado de ensoñación o bienestar que es igualmente “absorto”, según la laxa terminología de Fried.

## “FUSIÓN”

“Fusión” (*merger*) es la estrategia en clave de la cual Fried desarrolla su interpretación de la obra de Courbet, e introduce una serie de modificaciones con respecto a las dos anteriores. Con respecto al logro de la finalidad fundamental de la ilusión suprema, la estrategia consiste de nuevo en la incorporación del espectador al cuadro; pero esta vez no como penetración y recorrido imaginativo de su espacio interno, sino como identificación y fusión física del espectador con él; y esa fusión se realiza mediante el acto de pintar el propio cuadro, en lo que este tiene de experiencia vivida del cuerpo en acción. Implica una técnica de alineación de los personajes representados para orientar sus movimientos y gestos congruentemente con los del artista en acto de pintar. Esto introduce una serie de novedades<sup>198</sup>; unas, primero, relativas a cada una de las otras dos principales estrategias: absorción “pura”, “entrada” y “cierre”; otras, luego, de carácter más general.

Veamos ahora las diferencias con las estrategias de “entrada” y “cierre”. Al igual que la “entrada”, la fusión es una estrategia de inclusión del espectador; pero aquí la identificación con la obra es una ficción de continuidad física (o más bien, se aspira a que lo sea), y no el recorrido imaginario de un espacio de ficción<sup>199</sup>. Si la de “entrada”, en la poética pastoral de la pintura, se restringía a obras de género, la de “fusión” se aplica a obras de todo género y tema, y particularmente las de figura humana. Como en la estrategia de “exclusión”, al tratarse de figura humana, en la de “fusión” la acción humana es también el tema de fondo, central; pero si allí es la acción de los personajes, aquí se trata de la propia acción del pintor (la acción de pintar). Y si allí se desplegaba una ceguera de la obra hacia la presencia del espectador, ahora es el propio pintor el que, como implica la total proximidad física de la fusión con la obra, va a perder la visión de la ésta. Añadiremos que, si en la pintura absortiva pura, la temática es de absorción de una figura única ensimismada en sí y su mundo propio, en la “fusión” hay absorción, pero ya no de una sola, sino de múltiples figuras formando un “continuo absortivo” que disuelve sus identidades. Mientras que en aquélla se representa la expresión externa de la absorción, en ésta se pretende representar la propia vivencia interna de un estado absortivo. Si allí la temática de absorción comprende actividades de carácter más bien intelectual, mental, aquí lo representado es la vivencia de una actividad física. Y si en la pintura absortiva Chardin pudo jugar con la separación entre el eje visual del espectador y el eje visual y de acción de la figura del cuadro, en la estrategia que hemos llamado de fusión es necesario hacer que ambos ejes coincidan, pero evitando una confrontación abierta de miradas, que tendría efecto distanciador (y para ello se movilizan diversas estrategias de disposición de las figuras).

<sup>198</sup> En “Inmanence and outsideness”, Jill Beaulieu subraya las diferencias entre la estrategia de la fusión y las de la entrada y exclusión; mientras que Fried (CR: 224-7), contrasta la fusión con la entrada y con la pintura absortiva “pura” de Chardin.

<sup>199</sup> La dificultad radica en que en la estrategia de “entrada” tal como Fried la reconstruye hay *también* una experiencia de fusión de la subjetividad mental y corporal del espectador con el entorno natural representado en la ficción, y esa experiencia es un momento determinante del logro de la estrategia en cuestión.

Respecto a las diferencias de carácter general, en primer lugar, en la “fusión” ya no se trata de cancelar la presencia de un espectador cualquiera como algo separado y enfrentado al cuadro, sino en particular, de cancelar la del pintor en tanto que espectador. Al problema de la escisión entre obra artística y espectador se añade el de la escisión interna al propio pintor: el pintor como autor activo en la producción del cuadro, y el pintor como espectador pasivo primordial del mismo antes que cualquier otro individuo. Por ello la posibilidad de la experiencia de esta fusión va a estar limitada al propio artista (y además va a ser una experiencia no consumada: porque concluye con la producción del cuadro, una entidad física separada; y porque, como veremos, Fried sostiene que el propio artista no es consciente de que este sea su empeño). En segundo lugar, la “fusión” ya no se adscribe a ningún género o temática pictórica en particular: si bien parte del autorretrato, por la posibilidad que ofrece al pintor de proyectar su vivencia en su modelo representado, luego lo trasciende por las dificultades que el género retrato opone igualmente a la pretensión de identificación. Fried dice que Courbet logra extender esas propiedades del autorretrato a todo tipo de temáticas, evitando sus desventajas<sup>200</sup>; pero con una radical limitación: la inoperatividad para cualquier espectador, artista incluido, de esta estrategia, que por ello estaba desde el condenada, no sólo al fracaso, sino al olvido.

---

<sup>200</sup> Mediante un sistema de intercambio parcial (“analógico”) entre rasgos de diversas figuras y motivos de sus cuadros, que es el que Fried ejerce como método de interpretación de éstos.

### 3.4. Representación y visualidad, I. desde 1960 hasta 1972

La teoría formalista clásica en artes plásticas se presentó como una teoría visualista del arte, partiendo de presupuestos incontestados sobre la pureza de la esfera sensorial de la visión, sobre la posibilidad de aislar su consistencia y las estructuras que le corresponden, presupuestos que tenían su base en teorías psicofisiológicas contemporáneas sobre la percepción y los procesos cognitivos. Sostuvo, pues, la existencia de ciertos “modos de visualidad” trans-subjetivos, correspondientes a distintos rasgos estructurales de los materiales sensibles propios de la esfera sensorial de la visión. La tarea del teórico formalista del arte sería la construcción de un sistema apropiado de categorías de la visión, pretendidamente “inductivo”, a partir de la mencionada especificidad sensorial de la visión, para su aplicación analítica a las obras de arte. De aquí termina resultando el binomio formalista “táctil-óptico”, con su serie de polos categoriales asociados, vinculados en una dinámica evolutiva de alternancia cíclica, que hallábamos en Wölfflin, en Riegl y en los precursores y seguidores de ambos. Estas premisas llevaron al formalismo a un optimismo con respecto a la consistencia interna de la visión y lo visual, pero también a un “purismo”, que por fuerza había de tender a privilegiar, de entre las categorías y modos de la visión, el denominado “óptico”, como el modo más propio de dicha esfera sensorial.

Como ya hemos tenido ocasión de explicar, la teoría formalista pretendía proponer una concepción universalista de la historia del arte como manifestación del proceso evolutivo de los “modos de visualidad” trans-subjetivos, que, junto a otros factores de contexto sociocultural o de idiosincrasia psicológico-individual, hallarían expresión en la especificidad plástica y estilística de las obras de arte (en los modos históricos de organizar los recursos materiales del medio artístico). Para el teórico e historiador formalista, si hay una “representación” artística que es relevante en artes “visuales”, esa es la de dichos modos de visión, y debería primar la perspectiva de dichos modos sobre cualesquiera otros factores: en relación con la cultura histórica de la que el arte forma parte, lo visual y sus modos constituyen un elemento adicional, con entidad propia, que se integra en el todo de dicha cultura, y la enriquece, pero sin deducirse de ella. Partiendo de los mencionados presupuestos, y con dicha teoría de modalidades de visión, la teoría formalista pretendió identificar en el arte de las diversas épocas y estilos unos modos de estructurar u organizar el espacio plástico de la obra que estarían condicionados únicamente por dichos modos de visualidad, y que serían su “expresión”, en un sentido distinto al de la expresión de la psicología subjetiva individual. Modalidades cuyas posibilidades alternativas más opuestas serían “lo lineal” y “lo pictórico”.

En el capítulo presente, examinaremos cual es la respuesta de Michael Fried a la herencia de esa problemática formalista, centrada en las categorías y modalidades de la visión y los problemas de la representación, durante la primera y más importante época de su actividad como crítico, separada de su retorno a esa actividad por un hiato de décadas. A sabiendas de que los límites cronológicos que nos hemos propuesto, teniendo en cuenta la fecha del primero de los textos críticos de Fried conocido por nosotros<sup>1</sup>, no son rígidos, ya que esta actividad en parte se superpone con la historiográfica, y con el cambio de planteamiento que ésta va a suscitar, pues la primera publicación historiográfica conocida de

---

<sup>1</sup> Que además, no es propiamente un texto crítico original, sino una reseña de un libro. Se trata de la reseña de *The world of James McNeil Whistler*, de Horace Gregory, publicada en *Arts Magazine*, 34 (Jan. 1960), pp. 10-12.

Fried, “Manet’s Sources”, data de 1969; y a la inversa, todavía en 1977 Fried publica un sustancioso texto crítico sobre la serie de “Table Sculptures” de Anthony Caro, que retoma el curso de las reflexiones de su ejercicio crítico de años precedentes, prácticamente allí donde había quedado, pero que sin embargo por esas fechas tenía el carácter de una excepción en la actividad historiográfica habitual de Fried, a la que la actividad crítica había prácticamente cedido todo espacio desde 1972<sup>2</sup>.

Fried, como hizo Greenberg antes que él, comienza, como crítico, asumiendo la herencia de los planteamientos formalistas, y contando con la elaboración añadida por Greenberg a dichos planteamientos sobre las categorías de la visión. Esto da lugar en su primera etapa crítica, a la que dedicamos este capítulo, a un complejo argumento, que trataremos de reconstruir en los cuatro primeros apartados de este capítulo (3.4.1. a 3.4.4.). Fried asumirá primero, con Greenberg, la preocupación por la coherencia entre el aspecto material, o “literal”, de la obra artística y su aspecto “ilusionista”, y asumirá también la noción de “pura opticidad” como norma para un legítimo ilusionismo en artes plásticas, que Fried desarrolla en un discurso sobre el ilusionismo del “espacio óptico”, siguiendo la propuesta de Greenberg (3.4.1.). También comparte el interés de Greenberg por hallar para la pintura modernista actual y futura una alternativa de síntesis a las dualidades de las categorías de la visión formalista, así como el compromiso con la abstracción. Atendiendo a dicho compromiso, Fried va a ensayar un concepto propio de “abstracción”, en pintura y escultura, que no es exactamente el greenberguiano, y que, finalmente, no logra obtener una coherencia necesaria para ofrecer una *ratio* común para la abstracción entre ambos medios artísticos, como el propio Fried reconoce. Pero al mismo tiempo, Fried se va a distanciar de esta herencia “anti-representacionalista”, tratando de buscar la compatibilidad entre el concepto de “abstracción” y una cierta noción de “figuración”, entendida de un modo muy particular, como relación fondo-figura, que está entre sus preocupaciones centrales de la época: el problema de su compatibilidad con las exigencias de abstracción y opticidad lo verá resuelto en un nuevo modo “óptico” de figuración (3.4.2.).

Preocupado asimismo por una justificación de la organización pictórica que sólo creía ver en el “reconocimiento” de la literalidad, Fried desarrollará una reflexión sobre las modalidades de organización pictórica, o “estructura”, de la cual resultará la insuficiencia en cuanto a justificación estructural, tanto del “espacio óptico” abstracto en la estrategia de composición pictórica *all-over*, como de una nueva modalidad de “figuración óptica”; insuficiencia que sólo la modalidad de organización por él llamada “estructura deductiva”, y que es un desarrollo de la noción formalista de “forma cerrada”, podrá salvar (3.4.3.). Con ello, y al contrario que en Greenberg, lo “lineal” retorna en Fried por sus fueros como la verdadera alternativa de síntesis buscada; pero sólo para plantear problemas a la figura, esta vez la del soporte pictórico literal, problemas de validez artística que sólo la reintroducción de nuevos modos de ilusionismo, que ya no corresponden al del discurso precedente sobre el “espacio óptico”, permite superar (3.4.4.). Esta superación abrirá la puerta para Fried a una restauración histórica de la legitimidad de las cualidades táctiles en el arte modernista, alejándose finalmente de la posición de Greenberg, y del formalismo en general, sobre el primado de la pura modalidad de visión “óptica”.

La exigencia de justificación de la estructura pictórica por la literalidad del soporte, sin embargo, era una idea cuya formulación insuficiente en Greenberg fácilmente lleva a

---

<sup>2</sup> Fecha de publicación de su texto sobre el pintor Larry Poons; le habían precedido el año anterior tan solo un artículo sobre el escultor británico Michael Bolus, y el texto de la monografía *Morris Louis* (publicación original: New York: Abrams, 1971).



malentendidos, y en los dos apartados siguientes (3.4.5., 3.4.6.) examinaremos la reacción de Fried contra ellos. Fried encuentra la posibilidad de estos malentendidos hecha realidad en la teoría y práctica del arte Minimalista, o “literalista”, y ello le conduce a mantener una polémica contra el Minimalismo y sus procedimientos de “objetualización”, o reducción de la obra a su literalidad, y contra su apelación retórica “teatral” al espectador mediante la puesta en escena del “objeto artístico” resultante de dicha reducción. En una firme y militante defensa del principio de “cierre” de la obra artística, Fried presenta ya los términos de su propia posición crítica como polémica “antiteatral”, así como una reivindicación de la “ilusión”, o ámbito de experiencia propiamente artístico que radica en la ficción, más allá de la materialidad del objeto artístico y en virtud de una intervención de intencionalidad artística sobre el soporte material bruto del medio por parte del autor, que modifica decisivamente los rasgos en bruto del objeto artístico. Pero este ámbito de la “ilusión” es tal que, contra Greenberg, Fried ya no lo identifica exclusiva ni propiamente con lo “óptico”. Es más, Fried identifica claramente la paternidad greenberguiana de varias de las ideas literalistas, y extenderá sus acusaciones al formalismo, en la versión greenberguiana, al encontrar en esta teoría la amenaza del literalismo en estado de latencia. Ello motiva su ruptura aparentemente definitiva con la posición formalista, incapaz de satisfacer las aspiraciones y exigencias de Fried, que le llevará a superar la contraposición entre “forma” o “estilo” y “contenido” representado, permitiendo dar una vía de desarrollo a su estudio historiográfico de la tradición antiteatral.

### ***3.4.1. Las categorías formalistas de la visión y el problema del “espacio óptico”***

Como es natural, una de las líneas centrales del pensamiento y de la posición crítica de juventud de Fried, en su primera época como crítico “formalista” y greenberguiano, la constituyeron los polos conceptuales fundamentales del formalismo, “óptico”/“táctil”, heredados a través de Greenberg. Por otra parte, y pese a su ulterior repudio del formalismo y de su aparato categorial, dichos conceptos polares mantienen en la historiografía de Fried una presencia tan subrepticia como casi constante; sólo que reformulados de un modo muy peculiar, que hace de ellos una verdadera transfiguración. En este capítulo dedicaremos nuestra atención a los primeros momentos de esta presencia casi ininterrumpida, cuando estos conceptos aún aparecen bajo formas cercanas a las heredadas del formalismo clásico, por medio de Greenberg.

Recordará el lector que en el trasfondo de todo el vocabulario formalista, se encuentra operativa una contraposición básica, “táctil-óptico”, entre dos modos de percepción visual, que otorgan sus cualidades perceptuales respectivas a uno u otro tipo de organización del espacio de la representación artística, y a los elementos plásticos que se presentan en ese espacio. En particular, lo táctil es una noción compleja, que designa una modalidad visual con asociaciones háptico-motoras, de exploración sucesiva y de proximalidad. En un nivel más amplio del vocabulario formalista, “lineal” y “pictórico” son términos de otra dualidad, que se refieren a modalidades de representación artística en las cuales se manifiestan o expresan los modos de visión opuestos correspondientes. Al modo de visión táctil correspondería lo “lineal”, que en el léxico formalista designa un uso de la línea que da lugar a una plástica de contornos nítidos, en principio trazados por dibujo lineal, que definen formas de modelado suave o casi planas, y dispuestas dentro del espacio de la representación en un orden claro y equilibrado, en planos paralelos a la superficie pictórica. Y a lo óptico correspondería en un nivel estilístico la categoría de lo “pictórico”, que además implica una plástica que incluye la

valoración de claroscuro, el uso de pincelada de empaste más o menos grueso, y la ilusión de espacio que penetra en profundidad, pudiendo llegar a producir sensación de ruptura de la superficie virtual del plano pictórico, entre otras cosas. Según Wölfflin, “lo lineal” sería la constante en todos los diversos estilos históricos de carácter “clásico”, mientras que “lo pictórico” sería la de todos los estilos de carácter “barroco”.

En su reflexión sobre el medio pictórico, Greenberg había tendido a focalizar la noción del soporte pictórico en dos propiedades “literales”, o convenciones básicas: la planitud y su delimitación. Pero además, Greenberg había tendido a considerar que el principal factor de distorsión introducido sobre el medio pictórico por interferencia de otros medios artísticos provenía de la escultura, y que consistía en el modelado, el volumen y el espacio tridimensional con profundidad, ya fueran reales o como ilusión, representados. Greenberg argumentaba, en primer lugar, que contrariaban una propiedad literal fundamental del soporte del medio pictórico, que era la de poseer una superficie plana; y en segundo lugar, que se trataba de propiedades relacionadas con la percepción de los objetos y de la realidad por el tacto, y que, como todo tipo de propiedades táctiles, eran elementos ajenos al arte pictórico, porque éste era un arte visual, y el único tipo de experiencia sensorial que le era propia era la pura experiencia visual. Pero este segundo argumento afectaba también a la propia a la propia escultura en tanto que, como la pintura, comparte desde la perspectiva formalista el carácter de un arte “visual”. Sobre esta base, Greenberg propuso lo óptico como el modo de ilusión que es legítimo en artes “visuales”, a la par que necesario a fin de preservar una riqueza de experiencia artística en dichas artes, que no las reduzca a la mera literalidad de su soporte (en el caso de la pintura, la literalidad de su plano pictórico delimitado, vacío y sin trabajar), pero tampoco la oculte, contraríe o niegue. En la fase más propiamente “formalista” de su primera época de actividad crítica, durante la década de 1960, Fried asumirá y desarrollará varios de estos presupuestos.

Greenberg transmitirá también a Fried una inquietud por la búsqueda de una solución de síntesis que trascienda la alternativa impuesta por la polaridad formalista “lineal/pictórico”. Como acabamos de ver, en estos dos autores, al contrario que en el formalismo y en Wölfflin, ambos términos de la polaridad están vinculados en alguna medida a asociaciones táctiles, lo que los contrapone por igual a las exigencias de la opticidad, y basta para hacerlos igualmente problemáticos. Greenberg satisfacía estas preocupaciones por la búsqueda de una “síntesis” con su rechazo de lo “pictoricista” según lo entendió la concepción formalista tradicional, incluido el empleo de recursos táctiles y “escultóricos” de modelado y claroscuro (precisamente los que la pintura tiene en común con cierta gama de recursos del dibujo, que ni Fried ni Greenberg recogen en su empleo del término “dibujo”, referido básicamente al dibujo de línea de contorno). Y Greenberg creyó hallar el tercer término alternativo en la forma “verdadera” de pictoricismo colorista que era para él la opticidad y la “apertura”, depurada de elementos táctiles y escultóricos, y más acorde con la forma de experiencia y las propiedades del soporte del medio pictórico, donde las cualidades de claridad, continuidad del plano pictórico, y orden de lo lineal se preservaban sin el recurso a medios propiamente lineales, es decir, dibujísticos, ni a la rigidez excesiva derivada de ellos.

No obstante, es necesario matizar que en los textos más tempranos (antes, digamos, de 1963) no encontramos, contra lo que sería de esperar, un Fried que resulte técnicamente formalista de un modo ostensible, en el sentido de una despliegue manifiesto de categorías gnoseológicas de análisis formalistas, ni tampoco un empeño excesivo en desarrollar una

investigación sobre las modalidades de la visión<sup>3</sup>. En principio, el sistema de categorías formalistas es algo que Fried recibe de una tradición que le precede desde mucho antes de su aparición en el panorama crítico, tradición que al comienzo él sólo conoce fragmentariamente, que para entonces, probablemente ya ha alcanzado en Greenberg su punto de cierre, y con la que Fried se relaciona precisamente a través de Greenberg. Sólo en algunos de esos primeros textos hay señas de la adopción por parte de Fried de ese sistema categorial formalista heredado, y con él, de las aversiones y tendencias habituales en el formalismo; es decir: contra lo táctil y en favor de lo óptico.

Tal sucede en el temprano “Paintings for the blind”, de comienzos de 1962 – octavo texto crítico de Fried, y el cuarto de los dedicados a artes plásticas – donde un Fried que apela a categorías formalistas, sobre todo la de “tactilidad”, y a la especificidad del medio pictórico, descarga un implacable varapalo sobre la pintura de vanguardia española reciente, abstracta o semiabstracta (llamada “informalista” o “matérica”), precisamente a cuenta de los excesos táctiles de su uso pictoricista y matérico del pigmento y los materiales<sup>4</sup>. El tono general es más “formalista” que en textos precedentes, y Fried, que no utiliza el término “informal”, sino “textural”, caracteriza la pintura contemporánea española por primar la textura a expensas de la sensibilidad cromática, de la capacidad para abordar obras de amplio formato, e incluso de la sutilidad y flexibilidad plástica y de la aplicación del pigmento. Es decir, que el concepto de lo “táctil” se opone aquí justamente a aquellos valores de cromatismo, suavidad de “toque”, amplitud de escala, espacio y formato, que en el discurso de Greenberg sobre la “abstracción postpictoricista”, en “After Abstract Expressionism” y textos posteriores, se hallan vinculados a la opticidad como nuevo paradigma de lo pictórico para la pintura abstracta tras la crisis del pictoricismo convencional expresionista. Análogas críticas recibe el artista británico Joe Tilson, en razón del carácter ambiguo de sus obras con respecto al medio<sup>5</sup>: capaz en el manejo del material del bajorrelieve, las ideas de Tilson propiamente son pictóricas, pero no es capaz de realizarlas con éxito usando materiales pictóricos, sino escultóricos, de modo que sus bajorrelieves, careciendo de concepto escultórico, fracasan por la interferencia de asociaciones táctiles; análogamente, en sus collages el carácter pictórico de su concepto contradice los materiales no propiamente pictóricos y “táctiles” con los cuales están realizados<sup>6</sup>.

En dicho texto también se hallan dos ideas notables ligadas a la “tactilidad”. La primera es, como indica el título, el vínculo entre tactilidad y ceguera, en una suerte de complejo conceptual que se opone no ya a lo óptico, sino a la visión misma: si bien aquí la connotación de la tactilidad es negativa, esto traerá para Fried amplias consecuencias, y una valoración muy distinta, más adelante. La segunda es el vínculo entre tactilidad y posesión, es decir, “interés”, y en este caso el complejo de conceptos a los que se opone, como ocurre en el Greenberg de “The case for abstract art”, es a la noción de desinterés o “distancia” de la

<sup>3</sup> “White writing and Pop Art”, sobre Mark Tobey, o “Two success stories” (ambos de la primavera de 1962), aunque tienen una vertiente formalista, son ambiguos, y cuando menos limitados, a este respecto. Otros textos de la época (“The achievement of Francis Bacon”, “Epstein amid the moderns”) de “formalistas” tienen más bien poco, dado el tipo de preocupación semántica que en ellos Fried manifiesta: cfr. 3.7.1.

<sup>4</sup> El principal ítem de crítica de esta temprana colaboración de Fried para *Arts magazine* es un grupo de tres exposiciones colectivas de pintura española de postguerra celebradas en esa temporada en Londres, en la Tate Gallery, y en las galerías Marlborough y Arthur Tooth.

<sup>5</sup> PFB: 24.

<sup>6</sup> Recuértese que Greenberg establecía en “Sculpture in our times” y otros textos un nexo histórico entre la práctica “para-pictórica” del collage y el origen de la escultura modernista “de construcción”, idea a la que responden probablemente estas valoraciones analíticas de Fried sobre una contradicción entre técnicas de collage y concepto pictórico.

mirada estética, con la que Fried aún no ha empezado a cortar lazos (pues sus críticas contra la “actitud composicional” ante la obra de arte sólo aparecen posteriormente):

...una tendencia a exaltar la textura por encima de todos los demás elementos pictóricos [...] es la característica de la que hablaría largamente si me viera obligado a precisar lo que quiero decir al denominar decadente a este arte [español de texturas]. En la ausencia de casi todas las cualidades visuales, estos cuadros conservan un interés táctil divorciado incluso de consideraciones de aplicación del pigmento. Son objetos hechos para la delectación de los ciegos, para aquellos que no están interesados en la pintura pero quieren poseer cuadros, aquellos que juzgan por el tacto. [PfB: 22]

Una arte de base táctil, como la pintura “textural” española, sería un arte “decadente”, según Fried, porque reduce sus valores a lo táctil para satisfacer las expectativas del gusto burgués de un público de coleccionistas que no se interesan por la experiencia artística de la pintura sino por la experiencia de la posesión de cuadros, y por tanto, su manera de valorarlos es el tacto, ya que el interés sólo valora lo que es tangible. Y ese público es un público de “ciegos”.

En los textos del Fried más o menos plenamente formalista que seguirán, especialmente después de sus “Notes on Morris Louis”, Fried ahonda sus iniciales reservas hacia lo táctil, haciendo uso de la polaridad “óptico/táctil” a la par que desarrolla sus dos temáticas fundamentales y más personales, en torno a la abstracción y la posibilidad de una “figuración” renovada, y en torno a la justificación de la organización estructural de los contenidos del espacio de la representación por su relación de “reconocimiento” con los rasgos “literales” del soporte, temática ésta con respecto a la cual las otras polaridades formalista asociada que resultará decisiva es la de “lineal/pictórico” y “abierto/cerrado”. En estos textos más formalistas, Fried justifica el rechazo de la tactilidad, así como, a partir de él, el rechazo del dibujo o lo “lineal”, pero también el del pictoricismo, asumiendo, a su modo, tanto el análisis propuesto por Greenberg de las propiedades o convenciones fundamentales del medio pictórico como el discurso greenberguiano sobre la pura opticidad de las artes plásticas. Fried partirá de la idea greenberguiana de que el objetivo al que se encamina la modernidad artística es el de la conformidad de sus productos con la naturaleza y recursos propios de sus medios, y de que para las artes plásticas esto significa la necesidad de adecuación al puro carácter “óptico” de su experiencia; aunque esta segunda tesis será objeto de muchas matizaciones por parte de Fried.

Según el argumento histórico-evolutivo que presenta Fried en “Three American painters” y otros textos de la época, en la evolución de la pintura modernista habría coexistido la tendencia al reconocimiento explícito de las propiedades físicas, o “literales”, del soporte, propias de su constitución como objeto físico, con un desplazamiento “fenomenológico” (es decir, de lo que se percibe como ilusión en la experiencia de la pintura como representación) desde la tactilidad hacia la visión<sup>7</sup>. Con Greenberg, Fried apela a la planitud y la delimitación como convenciones básicas del medio pictórico, y considera la superficie plana del soporte pictórico una característica básicamente táctil del mismo, equiparando así, como hizo Greenberg, lo táctil en tanto que propiedades “reales” de tangibilidad y solidez material con lo táctil como cualidad de cierto modo de percepción o de la ilusión producida por su representación<sup>8</sup>. En cambio, y esto va a ser importante, Fried no parece haber pensado que fuera particularmente “táctil” la otra propiedad literal básica y relevante, la de los bordes del lienzo, que está vinculada a la norma constitutiva de la “delimitación”. Conforme al argumento de Fried, el sentido del “desplazamiento fenomenológico” del arte modernista hacia ilusión de la opticidad implicaba “neutralizar” la tactilidad intrínseca a la superficie

<sup>7</sup> TAP: 234, JONP: 36.

<sup>8</sup> JONP: 36, TAP: 234, JO: 138.

pictórica de algún modo, seguramente “ilusionista”, pero que no entrañase la negación de su reconocimiento. El recurso no podía ser, como antaño, en la pintura tradicional y premoderna, la ilusión de espacio tridimensional profundo, por dos razones: primero, porque justamente supone una flagrante violación negadora de la superficie pictórica; pero además, porque Fried alinea ese espacio, como parte del complejo de lo “pictórico”, en el eje de las cualidades “táctiles”, como veremos.

Por la misma razón que en el caso del espacio tridimensional con profundidad, el rechazo de lo táctil recae sobre la línea y lo lineal. Tanto Fried como Greenberg piensan que lo lineal y lo que ellos llaman “dibujo”, que es básicamente el uso de la línea de contorno para delimitar áreas cerradas, está vinculado a asociaciones táctiles y sugiere la tangibilidad de los objetos sólidos del mundo “real”<sup>9</sup>. Esta concepción es simplista, pues el dibujo es una técnica rica y compleja, y posee otro aspecto, más cercano a la técnica pictórica, y que no tiene que ver con la línea de contorno, consistente en la producción de gradaciones de claroscuro con tinta monocroma (gris o negra, frecuentemente) para el modelado; pero esto no es a lo que Fried o Greenberg suelen referirse con “dibujo”. Fried también vincula, como Greenberg, la cuestión de la opticidad con la de la línea y el dibujo: básicamente, allí donde el uso de la línea es “dibujístico”, con la función de delimitar planos y cerrar contornos de figuras, que destacan como lo sólido o positivo llenando el vacío del espacio plástico que las rodea, está presente lo táctil<sup>10</sup>; y aún peor, incluso un uso aparentemente “vanguardista” y abstracto de la línea como motivo gráfico aislado y resaltado, como en la pintura europea de abstracción geométrica, corre el riesgo de contaminarse de carácter “objetual”, con sus asociaciones táctiles correspondientes: la línea aparece entonces como un objeto tangible (“táctil”) dentro de un espacio tridimensional ilusionista; en el banquillo de los acusados está aquí el Kandinsky de los años 20<sup>11</sup>. Finalmente, es una obsesión para Fried en esta época, y de las mayores consecuencias teóricas, la idea de que donde hay dibujo hay arbitrariedad, y con ello, el exceso de dependencia de la subjetividad que Fried siempre ha rechazado.

Pero el rechazo de lo táctil, en Fried como en Greenberg, afecta también al polo tradicionalmente opuesto a lo lineal: lo pictórico. Al contrario que en el formalismo, y concretamente en Wölfflin<sup>12</sup>, donde lo pictórico estaba del lado de la opticidad, Greenberg pensó que la técnica de corte pictoricista (en el sentido wölffliniano del concepto, que comprende la aplicación densa del pigmento, el intenso modelado de volúmenes por fuerte contraste de claroscuro y la ilusión de recesión en el espacio profundo) estaba vinculada a la tactilidad, pues su concepto incluye varias de las características que, sea como propiedades “reales” de objetos, sea como modo de su percepción o de su representación, Greenberg consideró “táctiles”: la valoración negativa de lo táctil recae también sobre el pictoricismo.

<sup>9</sup> Cfr., en el caso de Fried, TAP: 229-230.

<sup>10</sup> Aunque Fried tiende a identificar ambas fuentes de problemas, la figuratividad y la tactilidad, no son aspectos idénticos, y es fundamental mantenerlos separados para entender el curso de su complejo argumento. Seguramente Fried sigue a Greenberg en la idea de que cualquier figuración por contorno lineal, incluso plana (“figuración esquemática” de Greenberg), implica una sugerencia de solidez, impenetrabilidad y tactilidad; Riegl también razona así al atribuir un carácter táctil a la figuración plana de la pintura mural egipcia; sólo que lo que Riegl llama “óptico”, que consiste en representar de volúmenes por relación de intenso contraste de claroscuro y situados en el espacio tridimensional, sería, tanto para Greenberg como para Fried, también táctil, y no óptico.

<sup>11</sup> Cfr. TAP: 225, ML 106: el uso de elementos gráfico-lineales en Kandinsky como motivos, es decir, como “figuras”, les otorga “la cualidad de un objeto”, de una cosa tangible, tangible (a Fried le evoca segmentos de cable, ramas de árbol, etc.), al contrario que la línea “óptica” de Pollock.

<sup>12</sup> En Wölfflin, recordará el lector, lo pictórico, con su uso de contrastes de valor de claroscuro (contrastos que Wölfflin considera un “efecto óptico”), corresponde a una modalidad de visión óptica. Cfr. nuestro apartado 1.4.1.

Básicamente, Fried acepta este veredicto<sup>13</sup>, y si para Greenberg el pictoricismo ya era sospechoso de ser muestra de autoindulgencia del artista en un virtuosismo gratuito, en Fried son poderosas razones adicionales de la aversión al pictoricismo las connotaciones de exceso emotivo y “vulgaridad” que había adquirido en su uso banalizado por el Expresionismo abstracto tardío, ya que para Fried la libertad gestual de la pincelada pictoricista conlleva un grado de arbitrariedad en el uso de los recursos plásticos y en la organización del espacio de la representación, que difícilmente resulta tolerable.

La reacción negativa de Fried hacia la vulgarización del pictoricismo, y contra lo que Fried identifica como un revivalismo nostálgico del mismo, se hace manifiesta en la serie de “New York Letters”, al menos a partir de la segunda (es decir, desde Noviembre de 1962); por ejemplo, en la “Letter” de febrero de 1963, donde Fried plantea su enmienda a la interpretación del pictoricismo de un Jasper Johns propuesta por Greenberg<sup>14</sup>. Greenberg sostenía que el propósito de Johns era irónico: crear una contradicción plástica entre el fondo de pincelada pictoricista combinada con valores de claroscuro y los motivos planos y abstractos que se recortan sobre ella, ya que los recursos plásticos ya mencionados, que son ilusionistas y deberían emplearse para la representación de figuras, quedan relegados a un fondo que es “abstracto”. Esta contradicción daría a la obra de Johns un verdadero valor plástico. Pero Fried pretende ser más radical y preciso que Greenberg, y sostiene, por contra, que el propósito inicial de Johns no era crear tal contradicción, sino resolver un problema heredado del Expresionismo Abstracto: cómo emplear técnica pictoricista sin crear una residual ilusión espacial tridimensional, como sucedía en el cubismo analítico y el propio Expresionismo. Johns habría intentado lograrlo manteniendo la aplicación pictoricista del pigmento, pero eliminando el claroscuro de sus primeros cuadros. Pero, según Fried, no hace falta claroscuro para que el ilusionismo indeseado se produzca: basta que la pincelada sea pictoricista, de trazo grueso y empaste espeso<sup>15</sup>. Más tarde Johns habría caído en la cuenta de que su solución era tan inviable como obsoleto el problema (superado, junto al propio pictoricismo, por Still y Newman), y al reforzar la tactilidad del pictoricismo reintroduciendo el claroscuro, acabaría cayendo en una recreación de la técnica expresionista puramente nostálgica, pero sin verdadera aportación plástica. Fried ve otra variante de este mismo revivalismo sentimental incluso en la blandura formal de las esculturas-objeto de Claes Oldenburg<sup>16</sup>. El papel opuesto correspondería a Hans Hofmann: redimir mediante el colorismo la técnica pictoricista de sus connotaciones de vulgaridad, sentimentalismo y arbitrariedad, poniéndola al servicio de la resolución de problemas formales concretos, y restaurando las cualidades plásticas de lo pictoricista y lo táctil que quedaron desgastadas por los excesos del uso expresionista<sup>17</sup>.

Fried considera, como Greenberg, lo pictórico y lo lineal igualmente contaminados de tactilidad<sup>18</sup>, y por su parte, reinterpreta el dualismo lineal/pictórico a superar por la nueva síntesis, en el sentido de la oposición más tradicional, y procedente de viejos debates académicos, entre “línea” y “color”<sup>19</sup>, donde el segundo término porta, para Fried, ciertas

<sup>13</sup> Cfr., por ejemplo, TAP: 222, 231.

<sup>14</sup> NYL 5 : 60-62/ AO: 289-293 ; cfr. CE 4: 126-127.

<sup>15</sup> El propio Greenberg, de todos modos, se daba perfecta cuenta de que las “densidades irregulares de pintura”, en virtud de variaciones del volumen y relieve literales de la superficie pictórica, bastan para crear efectos de claroscuro, aunque el empleo del color no sea claroscurista; cfr. CE 4: 126.

<sup>16</sup> NYL 1: 74-75/ AO: 280.

<sup>17</sup> NYL 7: 54/AO 294-295; NYL 9: 66/AO: 304-305.

<sup>18</sup> Para Fried, cfr., por ejemplo, TAP: 22, 231 por lo que toca a la técnica pictoricista, y TAP: 229-230 por lo que hace a la línea.

<sup>19</sup> TAP: 230.

connotaciones indeseables de decorativismo, hedonismo e incapacidad estructuradora<sup>20</sup>. Pero como en Greenberg, el color está asociado para Fried a los recursos plásticos de lo óptico; por ello, la supresión del papel de los contrastes de valoración o claroscuro es también para Fried un triunfo de lo óptico. Así, Fried sitúa a Ad Reinhardt a la misma altura que Monet, el artista históricamente privilegiado en el discurso greenberguiano de la optinidad, por su logro de la supresión de los contrastes de valor en beneficio de los puros contrastes de tinta. Pero dichos artistas llegan a ello mediante soluciones exactamente opuestas: mientras Monet lleva todos los valores al máximo de brillantez, Reinhardt practica la vía negativa de acercar todas las tintas de las áreas de color de sus obras a un mismo valor máximamente oscuro: todo lo que queda de contraste no es más que cromático<sup>21</sup>. Empero, la actitud de Fried hacia el color es menos hedonista y directamente celebratoria que en Greenberg, y mantiene siempre sus reservas hacia las tendencias coloristas en pintura moderna, que, con ascendencia en Matisse, se extienden hacia la época en que Fried escribe (el propio *Pop art*, por ejemplo), pero que son para él un subproducto derivado de la línea principal de pintura modernista y de sus propuestas de resolución de algún problema formal, sin que esas tendencias “coloristas” respondan a problemas genuinos, como lo hacen las verdaderas propuestas modernistas; y así, caen bajo la sospecha de decorativismo<sup>22</sup>. Fried ve el color, principalmente, sólo como un medio para resolver algún problema formal determinado, sea para rescatar el pictoricismo de su vulgaridad, como en Hofmann, sea, como veremos más adelante<sup>23</sup>, para lograr la superación sintética de la dualidad optinidad-figuración en la figuración no lineal de Louis, o en Olitski, para organizar por cuenta propia el espacio del cuadro sin recurso al “diagrama”<sup>24</sup>. El color es un recurso cuyo peligro decorativista ha de ser depurado, dirá Fried, “por abstracción”<sup>25</sup>.

Para Fried, siguiendo a Greenberg, la optinidad será el término de síntesis, así como recurso ilusionista legítimo en el estadio actual más reciente de la pintura modernista, que describe como la situación resultante de los esfuerzos de los artistas de importantes de las dos generaciones inmediatamente precedentes, por solventar el problema de la neutralización de las asociaciones táctiles del plano pictórico conforme a las exigencias impuestas por el desplazamiento del eje fenomenológico de la experiencia de la pintura hacia la optinidad, pero en armonía con la exigencia de reconocimiento de la naturaleza literal del medio impuesta por la modernidad artística:

En las obras de Pollock y Newman, pero incluso más en las de Louis, Noland y Olitski, el nuevo ilusionismo asume y subsume la superficie del cuadro – abriéndola, como ha dicho Greenberg, desde atrás – al mismo tiempo que preserva, simultáneamente, su integridad. Más precisamente, es la *planitud* de la superficie pictórica, y no la superficie misma, la que queda disuelta, o al menos neutralizada, por el ilusionismo en cuestión. La literalidad de la superficie pictórica no es negada; pero la experiencia que uno tiene de esa literalidad es una experiencia de las propiedades de diferentes pigmentos, de sustancias extrañas aplicadas a la superficie del cuadro, de la trama del lienzo, por encima de todo del

<sup>20</sup> Por otro lado, en el debate académico al que Fried alude, muchas veces no se hacía en absoluto distinción entre “color” y “claroscuro” o “valoración”, ya que se producía en un contexto de práctica generalizada de la pintura “tonal”, presupuesto que hacía inimaginable un uso puro, o propiamente “colorista”, del color, el cual sólo irrumpe con el arte moderno. Visto de este modo, también en la formulación de la dualidad a superar que emplea Fried, siguen vigentes las connotaciones “táctiles” en ambos términos opuestos. Aunque nada autoriza a decir que Fried lo vea de esta manera.

<sup>21</sup> NYL 14: 81/AO324-325.

<sup>22</sup> RWKN: 186; cfr. JONP: 36, sobre la insuficiente capacidad del color para producir “convicción” por sí mismo.

<sup>23</sup> Cfr. TAP: 230; cfr. también nuestro apartado 3.4.2.

<sup>24</sup> Una justificación alternativa del colorismo que Fried tiene muy en cuenta, pero sin lograr del todo aclararla, es la función expresiva, de comunicación de emociones; cfr. nuestro apartado 3.6.1.

<sup>25</sup> RWKN: 186.

color – pero no, en particular, de la planitud del soporte. (Se podría decir que la literalidad de la superficie pictórica no es un aspecto de la literalidad del soporte). No es que la literalidad aquí se experimente como si compitiera de ningún modo con la presencia ilusionista del cuadro como un todo; por el contrario, de algún modo una constituye a la otra. Y de hecho, no hay distinción que pueda hacerse entre prestar atención a la superficie del cuadro y a la ilusión que genera: estar bajo los efectos de una es ser cautivo, y afectado, por la otra. [SaF: 79<sup>26</sup>]

El resultado de esos esfuerzos sería un genuino “espacio óptico”, ilusionista, pero legítimo. Sin embargo, la opticidad ocupa un lugar algo incómodo en el discurso de Fried (incluso en su primera etapa como crítico), cuya actitud hacia ese concepto es titubeante, tendiendo a darle un papel sensiblemente distinto, y menos definitivo, que el que tenía en Greenberg. Esperamos ir mostrándolo en el curso de éste y los dos siguientes apartados del presente capítulo.

Recogiendo, pues, la sugerencia de Greenberg, Fried asume y elabora la noción de “espacio óptico” como un peculiar tipo de ilusionismo espacial “legítimo”<sup>27</sup>. Al contrario que el espacio ilusionista tridimensional, destinado a ser ocupado por la representación de objetos tangibles con volumen, y a sugerir una experiencia ficticia de penetrabilidad física, el espacio óptico es un espacio completamente purgado, carente de asociaciones táctiles, un espacio “dirigido sólo a los ojos”, que no puede ser percibido como espacio propiamente tridimensional con profundidad, y que ni siquiera la experiencia imaginativa de la obra permitiría al espectador penetrar físicamente, pero que en cambio sí se puede recorrer y penetrar sólo visualmente, con los ojos<sup>28</sup>. Frente al espacio tridimensional profundo del ilusionismo tradicional, incluida su variante en el cubismo analítico, pero también al contrario que en la abstracción geométrica derivada del cubismo sintético (donde plano pictórico de superficie y contenidos plásticos de la composición parecen coincidir absolutamente, sin dejar espacio “entre medias”), en el espacio plástico “óptico” habría un mínimo de “distancia” ilusoria marginal entre los contenidos compositivos y plásticos de la obra y el plano de superficie del lienzo<sup>29</sup>. Pero en ese espacio nada debe poder percibirse como si estuviera localizado a diversas profundidades relativas con respecto al plano pictórico, y por tanto, en principio, ha de ser un espacio homogéneo, sin distinción entre áreas resaltadas de figura y otras rehundidas o de fondo. Fried lo caracteriza en contraposición al espacio tridimensional ordinario: éste es el espacio en que acontecen los “eventos físicos”, aquél es exclusivamente el de las que Fried llama “condiciones ópticas” de la visión<sup>30</sup> (aunque hay otro tipo muy especial de “eventos” que pueden transcurrir en él<sup>31</sup>); lo gobierna una lógica, sostiene, puramente estética, que subvierte el orden causal y temporal del espacio físico ordinario<sup>32</sup>. Parafraseando al Greenberg de “Sculpture in our times”, Fried dice que el espacio óptico puro permite a la pintura sugerir la ilusión de “nuevas modalidades de ser”, o “de sustancia”, e

<sup>26</sup> En este pasaje Fried sutiliza y complica las cosas, distinguiendo la literalidad del plano pictórico de la literalidad del soporte pictórico en general. O bien porque otorga a la primera, en tanto que convención contextualmente relevante, un estatuto distinto al de la segunda, o bien en atención a la transfiguración que la ilusión ha operado sobre aquélla. En cualquier caso, el carácter literal del soporte como tal en general, es lo que juega el papel crucial en la temática de la justificación y la estructura deductiva. Cfr. nuestro apartado 3.4.3.

<sup>27</sup> SaF: 78-79.

<sup>28</sup> JONP: 38, TAP: 224.

<sup>29</sup> NYL 13: 41/AO: 321, JONP: 38.

<sup>30</sup> TAP: 224.

<sup>31</sup> Se trata de eventos relacionados con una ficción de autopóiesis de la obra; sobre este asunto, cfr. nuestro apartado 3.5.1.

<sup>32</sup> SNML: 25.



incluso redimir las cualidades táctiles en una nueva y paradójica modalidad de “tactilidad visual”<sup>33</sup>.

El hecho de la uniformidad que suprime toda figura, unido estructuralmente a la depuración de toda tactilidad, hace del espacio óptico para Fried algo “abstracto”, a la par que refuerza las connotaciones antimaterialistas que el léxico asociado a lo óptico tenía en Greenberg. Y justamente, este carácter algo inefable de lo óptico hace que no siempre sea, a ojos de Fried, la realidad prístina restaurada de un modo primario y “puro” de percepción, sino más bien una suerte de construcción artificial, como un ente de ficción que sólo es posible gracias a los recursos del arte, pero que nada tiene que ver con una experiencia “real” de lo sensible, que según Fried (apelando a Merleau-Ponty) se da en un espacio común donde todos los sentidos convergen:

La dificultad de concebir un espacio al que da acceso la vista, pero que de algún modo niega incluso la posibilidad de la penetración física, literal del mismo por el espectador, se incrementa cuando uno reflexiona sobre el hecho de que los sentidos individuales tales como vista y tacto no se abren a espacios separados, aislados herméticamente uno del otro, sino que, por contra, se abren al mismo espacio. [TAP: 232]

Esta es una razón de las dificultades analítico-descriptivas, y de la imposibilidad de evacuar asociaciones táctiles del lenguaje analítico, de las que Fried se excusa<sup>34</sup>. Lo óptico es en cierto sentido inmaterial: en la medida en que se contrapone a lo corpóreo y por tanto a lo material; como término dentro del campo semántico de las modalidades de visualidad, lo óptico se opone a toda implicación de posibilidad de verificación por el tacto, es decir, a lo táctil<sup>35</sup>.

No obstante estas dificultades, Fried propone un análisis en clave “óptica” de obras de los artistas que considera cruciales en la evolución hacia el espacio óptico y la neutralización de la tactilidad del plano. Y los recursos puestos en juego por estos artistas a tal efecto, incluyen tanto los lineales, como la técnica pictoricista, pero usados de un modo tal que los desvía y arranca de sus connotaciones táctiles habituales. De entre esas figuras cruciales, la que pertenece a una generación más añeja, y está situado dentro del canon del Expresionismo Abstracto en su línea principal, es Jackson Pollock. El punto de partida de Fried es la contraposición entre los roles de Pollock y de Wilhelm de Kooning<sup>36</sup>, que, desde tiempo atrás, venía constituyendo la línea de crítica de Greenberg a la recepción habitual del Expresionismo Abstracto, y donde es el primero de estos artistas el que representa el puente al futuro.

Fried, distingue entre el papel de la línea en Pollock y en De Kooning, para proponer una interpretación del uso de la línea en Pollock que la hace compatible, simultáneamente, con las exigencias del programa greenberguiano de la opticidad, por un lado, y por otro, con las exigencias de lo que veremos más adelante que entiende Fried por abstracción, es decir, la negación de la oposición fondo-figura creada por la línea del dibujo. En de Kooning el papel de la línea es táctil, dibujístico y “tradicional”, ya que en todo momento se cierra sobre sí para delimitar contornos de áreas y planos que se leen “en positivo”, que resaltan, como figuras, sobre el fondo; de modo que el espacio plástico global se satura de figuras, sin apenas dejar vacíos entre ellas, y con muy poca profundidad, como ocurría en el espacio residual del cubismo analítico, con un efecto de opacidad, lo cual es un resultado “táctil”. Por el contrario, en las obras de Pollock de 1947 a 1950, como *Cathedral* y *Number One* (ambas de 1948),

<sup>33</sup> ML: 113, 114.

<sup>34</sup> TAP: 233.

<sup>35</sup> TAP: 227.

<sup>36</sup> TAP: 222-225

muchas de ellas producto de la célebre técnica de *dripping* (goteo del pigmento desde cierta altura, sobre el lienzo desplegado en el suelo), el uso de la línea es innovador, “óptico”: deja de funcionar como contorno que delimita el perímetro de un área reconocible de espacio y lo resalta, para convertirse en el vector de una fuerza que atraviesa el espacio plástico, se pliega y repliega sobre sí, resistiéndose a cerrar el contorno o a definir ningún plano determinado, formando un arabesco, que lo ocupa uniformemente todo. La línea de Pollock, que Fried llama “cursiva”, es como una especie de escritura gráfica, que no delimita formas ni estructura el espacio en planos, haciendo imposible la distinción entre fondo y figura, con lo que centra la atención en la propia línea más que en el espacio en que se despliega, crea efectos de “transparencia”<sup>37</sup>, y comienza a funcionar de un modo “atmosférico”. Cavellianamente, Fried declara que a partir de ese momento, qué sea “dibujo” en cada caso es algo que “ya no sabemos de antemano”<sup>38</sup>. El resultado es el tipo de organización uniforme del espacio pictórico que Fried y Greenberg llaman *all-over*, y que según Fried tendría la virtud de permitir, por primera vez en la historia del arte occidental, que línea y color funcionen como elementos plásticos independientes, sin que uno someta al otro<sup>39</sup>.

Análogamente, Fried contrapone el empleo de la técnica pictoricista en Pollock y en De Kooning, ya que el uso de la línea en el *all-over* de Pollock, combinada con otros recursos, da un resultado pictoricista. Criticando el empleo por Greenberg de una categoría formalista como es “lo pictórico” para caracterizar el arte expresionista de la Escuela de Nueva York como “Abstracción Pictoricista”, Fried señala la insuficiencia analítica de dicha categoría, sosteniendo que no capta adecuadamente la diferencia relevante a efectos evolutivos, al limitarse a designar un cierto tratamiento de la materia pictórica, “el virtuosismo técnico y el toque audaz asociado a la pictoricidad”<sup>40</sup>; pues desde el punto de vista exclusivo de esta categoría, en los casos de Pollock y De Kooning se trataría sólo de diversas variantes de una y la misma técnica pictoricista, y las consecuencias cruciales de esa diferencia quedan marginadas<sup>41</sup>. Tales consecuencias sólo aparecen desde el punto de vista, más adecuado, de los problemas plásticos a los que responde el uso de la técnica pictoricista en cada ocasión, y de la situación actual a la que, en su caso, hayan dado lugar. En este caso, la perspectiva adecuada es la del problema de la neutralización óptica del plano pictórico. Desde esta perspectiva, en De Kooning la técnica pictoricista produce un espacio táctil, donde las pinceladas funcionan como planos delimitados y con diversos grados de empaste y variación de valores, sugiriendo volumen y relaciones figura-fondo. Por contra, el logro de Pollock sería transfigurar “ópticamente” la materia pictórica con su uso “antitáctil” de la técnica pictoricista<sup>42</sup>, que en Pollock serviría para construir un espacio óptico, pues la línea es abierta, no hay cierre de planos, ni valoración, ni relaciones de fondo-figura, y aunque el uso de la materia sea físicamente igual de denso, queda “desmaterializada”. Sin embargo, hay algo que Pollock no logra, y es hacer que el propio plano del soporte participe en la producción de ese espacio óptico, ya que pese a todo, el pigmento usado de modo pictoricista en una densa capa superpuesta al lienzo, conservaría su sustancialidad y su materialidad, la cual parece así ser

<sup>37</sup> NYL 12: 57-58, 59/AO 314-315, ML: 106-107. Décadas después, en “Optical allusions”, Fried hará, en cambio, una interpretación distinta de la línea “cursiva” de Pollock, a la luz de su desarrollo historiográfico de la temática de la corporeidad: La producción de esta línea mediante la técnica de “goteo”, señala entonces Fried, implicaría una referencia a los movimientos corpóreos del artista en el momento del acto de realización de la obra (OA: 99), al “cuerpo móvil y sus ritmos” (OA: 141). En cierto modo, esto da la razón a Harold Rosenberg sobre su adversario, Greenberg.

<sup>38</sup> ML: 106.

<sup>39</sup> TAP: 224.

<sup>40</sup> TAP: 231.

<sup>41</sup> TAP: 220.

<sup>42</sup> SNML: 22.

independiente de la materialidad del plano de la superficie soporte; lo que además, al no integrarse esa superficie en la imagen creada por el pigmento, da pie a relaciones de fondo-figura entre ambos. La estrategia de Pollock para crear espacio óptico más bien se basaría en lograr hacer que el plano pictórico, el lienzo de base, pase desapercibido, desviando la atención visual hacia el pigmento y la línea acumulados sobre él.

Lograr ulteriores avances sobre este resultado, transfigurando también la materialidad del plano base del soporte para integrarla en la ilusión óptica, haciendo que el plano de soporte se perciba también como espacio óptico, es un paso que Fried atribuye a Barnett Newman, quien simplemente mantiene la técnica del pigmento al óleo, pero renuncia a su aplicación pictoricista, y a la riqueza de efectos que ésta permite<sup>43</sup>. El siguiente paso en este desarrollo se produce ya gracias a una innovación técnica: se trata la técnica de manchado o teñido (*stain*), introducida, con el precedente del propio Pollock (en obras como *Number 3*), por Helen Frankenthaler<sup>44</sup> sirviendo a los fines de un tipo de pintura en realidad figurativa. Técnica consistente en dejar que el pigmento, muy disuelto en un vehículo muy poco espeso, impregne el soporte. Fried se adhiere a Greenberg en otorgar a Morris Louis el mérito de haberla puesto al servicio de la opticidad, para la conversión ilusionista del plano del soporte pictórico en un espacio óptico, pero sin negar dicho plano, como haría un ilusionismo ilegítimo, pues gracias a la nueva técnica se identifica el soporte material con el color que lo tiñe<sup>45</sup>. Mientras en Pollock la materialidad del pigmento, por trasfigurada que esté, permanece aislada y opuesta al plano de soporte, en Louis, en cambio, el carácter técnico-material de lo pictórico quedaría superado: la técnica de manchado en acrílico integra la superficie y textura material del lienzo a la imagen coloreada. Pero esta vez, el logro no exige renunciar a los efectos pictoricistas de la vieja técnica abandonada, pues mediante la técnica de teñido, Louis logra reproducir el puro efecto de lo pictórico como ilusión óptica, obteniendo veladuras y capas transparentes de color que no sugieren yuxtaposición de planos o estratos físicos que se perciban a diversa profundidad en un espacio ilusionista<sup>46</sup>.

En “Some notes on Morris Louis,” Fried intenta desligar el propósito de ese resultado purovisualista de Louis del “absolutismo estético decorativo”, esto es, del formalismo<sup>47</sup>, para presentarlo desde la perspectiva de ciertas ideas “simbolistas”. Sostiene que en Louis la finalidad no es producir resultados agradablemente decorativos, sino promover una experiencia de “iluminación” y restaurar la visión prístina de la realidad, asumiendo para la pintura la tarea de representar la “lógica alusiva del mundo perceptible” (usando una paráfrasis de Merleau-Ponty)<sup>48</sup>, la cual sería el único objeto de “representación” posible para esta modalidad “óptica pura” de ilusionismo. Ahora bien, Louis, como Pollock antes que él, y después, Kenneth Noland, introduce junto a este interés por el “espacio óptico” otras preocupaciones distintas: la de restaurar la figuración, presente ya en Pollock, tendrá en Louis el color a su servicio; y, en Noland (en diálogo con Frank Stella, a quien en principio opticidad e ilusión le son ajenas), el problema será el de la justificación estructural de los motivos situados en el espacio plástico. En cambio, Jules Olitski va a ser el más fiel apegado, durante esos años, al empleo exclusivo de un “espacio óptico” uniforme; y del mismo modo

<sup>43</sup> TAP: 231-232.

<sup>44</sup> ML: 108-109.

<sup>45</sup> NYL 13: 42/AO: 321.

<sup>46</sup> TAP: 231. Fried hace una chocante comparación entre la experiencia desmaterializada de cuadros de Louis con técnica de manchado y la de la proyección cinematográfica sobre una pantalla; comparación que a él mismo debe haberle resultado resbaladiza, en vista de su crítica a la noción genérica de “imagen”. Cfr. SNML: 25

<sup>47</sup> SNML: 26

<sup>48</sup> SNML 22-25.

que Pollock desarrolla la emancipación de la línea, Olitski centraría su interés en el uso emancipado del color<sup>49</sup>.

También siguiendo a Greenberg<sup>50</sup>, Fried extiende el discurso de la opticidad al medio de la escultura en sus textos de esta misma época sobre Anthony Caro. Fried suscribe la legitimidad del uso escultórico de recursos “pictóricos” como el color o la emulación “puramente óptica” del claroscuro por contraste de valores de tinta mediante el uso de rejillas, en una tendencia dentro de la escultura que Fried declara abiertamente “pictoricista”<sup>51</sup>, y que práctica un ilusionismo óptico con efectos de “desmaterialización” de la fisicidad de los materiales escultóricos y de eliminación de asociaciones táctiles ligadas a la textura de superficie de los mismos (sobre todo mediante el uso de un acabado coloreado), creando todo tipo de ambigüedades sobre el orden tectónico de los puntos de apoyo y centros de gravedad de la pieza y produciendo de una ilusión de espacio isótropo e ingrávito y de “modalidades de existencia” peculiares al mismo y distintas de la gravedad de los objetos físicos ordinarios<sup>52</sup>. Sin embargo, esta línea “greenberguiana” del discurso de Fried es aquí si cabe más problemática, ya que coexiste en dichos textos con otra línea que representa la perspectiva más personal de Fried sobre el escultor británico, y que se centra en la cuestión de la expresividad y el gesto, pero que es básicamente independiente del asunto de la opticidad (aunque no así, quizás, del concepto más general de “ilusión”), y difícil de mediar con él, dando lugar a una cierta tensión<sup>53</sup>.

Aquello que quizás tienen en común las dos líneas de interpretación es una cierta aversión a una visión del estatuto de la obra artística formulada desde cierto materialismo. Es así como Rosalind E. Krauss ha puesto ambas en relación en *Passages in Modern Sculpture*, presentando a Caro como el maestro de una generación de escultores, principalmente británicos, que suponen una línea “pictoricista”, ilusionista, de escultura (Philip King, William Tucker, David Annesley, Tim Scott)<sup>54</sup>. Al igual que sujeto individual encuentra una discrepancia entre la experiencia que él mismo tiene de su propia corporeidad (cargada de su intencionalidad individual, atravesada por desequilibradas disposiciones de tensión en los miembros de su cuerpo en movimiento, cuya distribución sólo se explica por la acción intencional del sujeto corpóreo en respuesta a su situación) y el modo como su cuerpo se ve desde la perspectiva externa de otros, estos artistas habrían experimentado en el arte una “falta de conexión entre la imagen vivida y su soporte fáctico o literal”<sup>55</sup>, desconexión que habrían convertido el eje estratégico de sus obras.

Y en el medio de la pintura, con su cualidad principal, que para Krauss es la compresión del espacio plástico en un plano orientado hacia la “verticalidad”<sup>56</sup>, enteramente distinto del espacio real del espectador, estos artistas habrían encontrado el modelo para sus esculturas, como Krauss muestra en un análisis de *Early One Morning* (1962) de Caro, análisis según el cual habría dos tipos de punto de vista posibles, e incompatibles, sobre la obra: uno que muestra todos sus elementos en composición como una imagen plástica plana, y todos los demás, que lo que muestran es su construcción física, puntos de ensamblaje, de

<sup>49</sup> SaF: 84.

<sup>50</sup> Cfr. sobre todo “The new sculpture”, CE 1: 59-60.

<sup>51</sup> AC: 272, NWAC: 174, ACTS: 207.

<sup>52</sup> AC: 270-271, 274-275.

<sup>53</sup> Cfr. nuestro apartado 3.6.2. sobre esta otra línea más “semántica” y “corpórea” de reflexión sobre la escultura.

<sup>54</sup> Cfr. Rosalind E. Krauss, *Passages in modern sculpture*, Cambridge, Mass., and London: MIT Press, 1981, pp. 187-200.

<sup>55</sup> Krauss, op. cit., p. 187

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 190. Más sobre la contraposición entre espacio “horizontal” y espacio “vertical” en 3.5.2.

apoyo, etc.; si bien la idea de un “punto de vista ideal” como algo que muestra una imagen pictoricista de composición no hace verdaderamente justicia al modo de expresividad y comunicación gestual que Fried tiene en mente en su lectura “corpórea” de Caro<sup>57</sup>. En estas obras, el objeto físico sería eclipsado en el instante en que se entiende su significado; y por eso estos escultores habrían tomado como modelo la pintura, el único arte capaz de realizar totalmente este ideal de captación plena e instantánea del significado de la totalidad de las relaciones formales de la obra y éstas se funden con su significado. Para Krauss, es parte de ese ideal que dicho acto de comprensión se produzca totalmente en un único instante<sup>58</sup>, y ello implica una retirada de la obra del orden del tiempo en que existen los objetos materiales, porque en éste la comprensión del sentido siempre está diferida y obstaculizada. Krauss combina así las ideas de Fried con la concepción greenberguiana de raíz formalista de la unidad instantánea de la obra de arte, a costa de no hacerse cargo de las diferencias entre ambas, pues en el formalismo se trata sólo de relaciones plásticas de equilibrio o tensión de elementos (que Fried llamó “composicionales”), que no tienen otro significado, aunque en Greenberg quizás se añada un efecto emotivo; pero en Fried las cosas son más complicadas<sup>59</sup>.

Fried señala la capacidad de producir ambigüedad espacial perceptiva como un aspecto común entre la nueva escultura y la pintura modernista, lo cual pondría por primera vez a aquélla en un plano artístico parejo a ésta<sup>60</sup>; pero por otro lado, Fried sigue reafirmando el primado de la pintura sobre la escultura en el sistema de la división de las artes, pues en la escultura, según Fried, los elementos componentes en última instancia son “literales”, esto es, reales y tangibles, y no sólo representados, lo que hace que sea posible “conocer” sus relaciones espaciales métrica, físicamente (“verificarlos por el tacto”) y resolver su ambigüedad, mientras que en la pintura esto no es así, y la ambigüedad perceptiva puede permanecer irresoluble. Ello vincula firmemente la temática de la ilusión y la opticidad, de herencia greenberguiana, con la preocupación cavelliana por el escepticismo, pues opticidad e ilusión conllevan la incertidumbre de lo que sólo se ve, en contraposición a lo que puede ser “conocido”, cosa que afecta también a la visión de objetos reales que no está complementada por el tacto<sup>61</sup>. Por cierto, Fried parece aquí alinearse con una posición en favor de la exclusiva plenitud ontológica de lo que sólo se ve y de negación de lo que además ha de ser inferido o conocido; posición de la que luego tendría amplia ocasión de desdecirse<sup>62</sup>.

Pero el propio Fried abandonó esa noción de “espacio óptico”. En general, a raíz de “Shape as Form”, el cariz que toma su discurso sobre la ilusión comenzará a cambiar, y entra en juego otro concepto sensiblemente diferente de ilusionismo. En este texto de 1966, en el que Fried parece situar el verdadero arranque de su posición crítica personal e independiente

<sup>57</sup> Ni tampoco a la aversión anti-composicional de Fried, pues lo que se muestra no es una imagen “visual”, o “compuesta” según principios plásticos, sino una intencionalidad subjetiva, entidad de orden muy distinto al de lo “óptico” o “visual”.

<sup>58</sup> Krauss, op. cit., p. 200.

<sup>59</sup> Nos remitimos a nuestro examen de la lectura “corpórea”, expresiva y semántica, de Fried en el apartado 3.6.2.

<sup>60</sup> SaF: 96.

<sup>61</sup> Fried remite en SaF: 99 n 13 a un texto de Thompson Clarke, “Seeing surfaces in physical objects”, que vincula el hecho de la necesaria parcialidad de la percepción de todo sólido tridimensional real a la cuestión del escepticismo; texto que también cita Cavell como influencia importante en el prefacio a *Must we mean what we say?*.

<sup>62</sup> El desmarque se explicita en *Menzel's Realism* al hilo del problema del “realismo óptico”, la crítica de la mirada distanciada, y la reivindicación de lo ordinario y de la convicción en la realidad de lo no visto, pero deducido de la representación; y se ejerce contra la figura de John Ruskin como sospechoso de escepticismo (probablemente en reacción a las críticas de Rosalind Krauss al discurso de Fried sobre la opticidad, que examinaremos en breve), figura que aquí sustituye a la de Greenberg como blanco de crítica del Fried “anti-formalista”. Cfr MR: 2-3, 22, 192, 268 n 2.

de Greenberg, “ópticidad” y “espacio óptico”, aún están presentes en tanto que “ilusión legítima” destinada a cancelar la literalidad de la superficie del soporte pictórico<sup>63</sup>. Pero ahora ópticidad y espacio óptico chocan con el creciente reconocimiento de una propiedad literal, la figura de los bordes del soporte, que no logran neutralizar, y son desbancados en su protagonismo en favor de una noción distinta de “ilusión”, también propia de la pintura abstracta avanzada, y contrapuesta igualmente al ilusionismo tridimensional, pero cuya tarea es ahora derrotar la objetualidad vinculada a la literalidad de los bordes del soporte. Su diferencia con la “ópticidad” no impide que este tipo de ilusionismo aparezca entremezclado, y hasta confundido con el “óptico”, en un uso “amplio” de la noción de ilusionismo óptico, tanto en éste como en otros textos posteriores, por ejemplo sobre Caro<sup>64</sup>.

Cuando Fried habla en “Three American painters”, y todavía en “Shape as Form”, de la ópticidad como ilusión de espacio óptico puro, presente en Louis, Noland, u Olitski, se refiere a un modo de ilusionismo que permitiría representar “las condiciones puras de la visión”, que está ligado dialécticamente a la propiedad literal de la superficie del lienzo y su neutralización, y que aparece como lo opuesto a lo táctil; siendo lo táctil el equivalente en el ámbito de la representación a lo “tangible”, lo sólido o impenetrable, en el ámbito de la literalidad, y siendo también “táctil” aquello que se representa en un espacio ilusorio de tipo perspectivo, con una clara tridimensionalidad y profundidad; un espacio donde además parece haber una relación determinable entre las distintas posiciones en profundidad de lo que allí aparece como “táctil”, es decir tangible. Pero la tangibilidad (o “tactilidad real”) no es la única característica de la literalidad. Neutralizada la literalidad “táctil” del plano pictórico por los sucesores de Pollock, y en virtud de un desarrollo histórico y conceptual que estudiaremos en los próximos tres apartados, los años de dominio de la justificación deductiva de la estructura pictórica en Stella por la norma de la propiedad literal, pero sin carácter “táctil”, de los límites del soporte llevan, según Fried, al riesgo de hipóstasis objetual de dicha literalidad (hipóstasis que Fried ve consumada en el Minimalismo), ya que en este proceder deductivo Stella había eliminado todo ilusionismo, dejando al descubierto el principio rector de los bordes y su figura, que quedaban como propiedad literal no neutralizada. Y Fried parece querer decir que esto afecta a artistas contemporáneos como Olitski, que no usa la deductividad, o Noland, que la combina con la ópticidad, y que se plantea un conflicto entre el ilusionismo óptico de estos artistas y la literalidad no neutralizada, pero no táctil, que conservan los bordes de sus cuadros<sup>65</sup>, apareciendo la forma de esos bordes como el aspecto no-artístico y no-valorable artísticamente que ahora, sin embargo, exige adquirir valor artístico y convencer, pues o bien gobierna la estructura interna (caso de las obras de Noland) o bien pone en peligro la capacidad de convicción de dicha estructura.

Acabar con este problema impulsaría un movimiento en Stella hacia un ilusionismo distinto, que debe neutralizar aun aspecto diferente de la literalidad del soporte, que ya no es la superficie. La nueva modalidad de la ilusión de que se habla en “Shape as Form” es una ambigüedad perceptiva de posición relativa y figura, vinculada dialécticamente a la literalidad no-táctil de la figura de contorno del soporte pictórico (recuérdese que Fried sostiene que los

<sup>63</sup> Cfr., por ejemplo, SaF: 78, 79, 93, 94.

<sup>64</sup> Se ve esta oscilación en “Shape as Form”, SaF: 93-94. En cambio, en “Two sculptures by Anthony Caro”, el término “ópticidad” no aparece y es reemplazado por “ingravedez”, “apertura” (TSAC: 182). Y en “Ronald Davis: Surface and illusion”, Fried, proclamando superado el problema de la viabilidad o convicción de la figura del soporte (RDSI: 176-177), habla de un nuevo ilusionismo ya no meramente “óptico” sino más bien “direccional”, tanto en las obras de Davis como en las de Olitski, capaz incluso de hacer de la objetualidad “genérica” una ilusión (RDSI: 177-178, 179 n 1).

<sup>65</sup> SaF: 87.

bordes del lienzo no tienen connotación táctil) y su neutralización; pero en ningún lado se afirma que represente las “condiciones puras de la visión”. Fried analiza con este otro concepto de “ilusión” los cuadros “post-deductivistas” de la serie “polígonos irregulares” de Frank Stella, que juegan con la ambigüedad entre la figura geométrica irregular “literal” del contorno propio soporte, y las sugeridas por las líneas y bandas representadas dentro de la superficie de dicho soporte, que subdividen esa superficie en áreas poligonales componentes, como si el cuadro fuera un políptico compuesto de varios soportes “literales”, con diversos contornos, cuando en verdad sólo hay uno. Este otro ilusionismo es caracterizado, más que por la opticidad o no tangibilidad/tactilidad, por la idea de una ambigüedad perceptual irresoluble (*untractable*), a consecuencia de la cual las relaciones de posición relativa no pueden determinarse con certeza, tal vez ni siquiera con aproximación, al contrario que en la ilusión tridimensional producida por recursos de perspectiva coherentemente empleados. La ambigüedad afecta a los polígonos componentes, experimentados en parte como si fueran sólo figuras planas delineadas en una superficie, y en parte como si fueran ellos mismos contornos literales de soportes “reales”, físicamente independientes. También afecta a los elementos lineales que delimitan esos planos, los cuales, debido en parte a que, considerados como figuras planas, sus formas son irregulares, se experimentan como si fueran objetos mundanos, sólidos fugados y escorzados en una cierta profundidad de un espacio ilusorio; sin que sus propiedades “reales” mensurables que poseen, como trazos de superficie plana, puedan darse por más “verdaderas” de ellas que las de sus posibles proyecciones en un espacio ilusorio<sup>66</sup>.

Al hilo del desarrollo de los temas de la relación deductiva entre soporte y representación y de la figura del soporte, Fried va a terminar por establecer un nexo entre la “opticidad” greenberguiana y un supuesto declive de la importancia artística de la propiedad literal del plano de soporte pictórico en favor de la propiedad de sus bordes<sup>67</sup>, y a la inversa, entre la tactilidad y el declive de la importancia artística de los bordes del soporte en favor de su plano de superficie. En la época que va del declive del Expresionismo y su relevo por la Abstracción Postpictoricista hasta finales de los años 60, y culminando en la práctica de la “estructura deductiva”, el eclipse de la literalidad del plano pictórico como polo de la tensión con la ilusión, habría conllevado el predominio de del espacio óptico en el plano de la ilusión, y de la norma de los bordes del soporte en el de lo literal. Pero será ésta, y no la literalidad del plano del soporte, lo que durante el siguiente periodo se hace necesario neutralizar, y esto es lo que logra el nuevo ilusionismo no-óptico en los “polígonos” de Stella, superando el problema (Fried habla como si la neutralización de la literalidad de los bordes del soporte quedase estabilizada después de los cuadros de la serie de “Polígonos irregulares” de Stella).

Empero, esto significa que bajo la nueva coyuntura histórica, lo táctil, es decir, la tangibilidad, ha dejado de ser un rasgo de la objetualidad o literalidad que sea fuente de inquietud y deba ser neutralizado. Lo táctil no es el único de tales factores literales; ya que la figura formada por los bordes del soporte pictórico es una propiedad literal que no está determinada, según Fried, en relación con la tangibilidad, y que no tiene que ver con la profundidad tridimensional, sino con la figura plana. No siendo necesario neutralizar el plano de superficie del soporte, éste puede volver a regir la organización pictórica (como lo hizo en época del cubismo, y como lo hicieron más tarde los bordes del soporte). Y por lo mismo que ha dejado de ser necesario neutralizar el plano del soporte, dejan de estar proscritas las asociaciones y efectos táctiles, y el plano pictórico puede volver a estar cargado de asociaciones táctiles (como también sucedió en el cubismo)<sup>68</sup>. En palabras de Fried:

<sup>66</sup> SaF: 93-94.

<sup>67</sup> JO: 138-139.

<sup>68</sup> LPNP, 198, AIMAC: 27 (donde Fried vincula el retorno de lo táctil al surgimiento del problema de la

El progresivo abandono durante los últimos años del color plano, francamente delgado y texturalmente uniforme (o “atextural”) de la mejor pintura de la primera mitad de la década de 1960 en favor de un nuevo interés por la tactilidad, en particular por las propiedades táctiles del pigmento... [LPNP: 198]

En manos de Larry Poons, a cuyas obras dirige Fried sus elogios desde finales de la década de 1960, el uso de cualidades táctiles sería capaz de lograr los mismos resultados de densidad intensiva de la superficie pictórica que Olitski logró en términos de color, y que Fried cree constitutivos de la *presentness* del medio pictórico<sup>69</sup>; aunque por otro lado, considere que el giro desde el protagonismo de los bordes del soporte al de su superficie como factor de tensión literal equivale a un “cambio en la esencia del medio pictórico” en este período histórico<sup>70</sup>.

Esto permitirá a Fried dar una justificación equitativamente historicista y contextual, tanto de lo óptico como de lo táctil: el predominio ocasional de uno u otro queda vinculado a la circunstancia histórica puntual de tal o cual problemática pictórica. Pero Fried con ello también preserva la idea wölffliniana de alternancia cíclica entre “óptico” y “táctil” como las dos grandes modalidades de visión, ya que, aunque el predominio de una u otra es fenómeno histórico, parece que fuera estructural el nexo entre los rasgos literales fundamentales del soporte (los más “necesarios” pictóricamente, por su capacidad de convicción: superficie y limitación) y las correspondientes modalidades de visualidad, y que las dos modalidades visuales, y las diversas problemáticas en torno a las dos propiedades literales del soporte citadas, se turnaran en un ciclo histórico, lo cual hasta ahora Fried, sin afirmarlo a las claras, tampoco ha negado. Y las categorías formalistas, trascendidas las concepciones formalistas sobre el estilo y el rechazo formalista de narración y “contenido”, seguirán rondando la historiografía de Fried, aunque bajo distinta guisa.

La transformación del espacio plástico de la pintura o de la escultura en un espacio óptico tenía rasgos que hacían ella, como hemos visto, el término opuesto a la materialidad de lo tangible, y en estrecha conexión con lo anterior, la opticidad iba ligada a la máxima homogeneidad de dicho espacio, con exclusión de toda posibilidad de que una figura se destaque sobre un fondo. Esto ha suscitado varias críticas, algunas de ellas formuladas retrospectivamente por el propio Fried; otras, por sus detractores y críticos, y a las que Fried se ha sentido obligado a responder en defensa o puntualización de su posición crítica de antaño.

Una de las primeras acusaciones, es la de falta de sentido histórico, acusando a Fried con Greenberg de imponer a todo el arte moderno una tendencia general a la opticidad que en realidad nunca tuvo. A esto, Fried responde que en Greenberg, efectivamente, hay un doble uso de “opticidad” (no en cuanto a su contenido conceptual, sino a su aplicación histórica) que da lugar a ambigüedad, ya que en un sentido aparece como tendencia global de todo el

---

objetualidad), HMW: 78 n 17. Aunque en este último texto Fried no mencione la dualidad óptico-táctil, la “planitud” abstracta greenberguiana y la “superficie” (término con el cual Fried se refiere seguramente a la textura de superficie y su cualidad háptica) hacen aquí las veces de lo óptico y de lo táctil, respectivamente. Ya en su segunda “New York Letter” de Noviembre de 1962 (NYL 2: 52/AO: 281-282) Fried celebró en ciertas obras últimas de Morris Louis no meramente la reactivación del fondo del lienzo en blanco, que sería el logro de su “figuración óptica”, sino la recuperación de su plasticidad, o relativa impresión de solidez.

<sup>69</sup> Sobre la versión colorista del mismo fenómeno en Olitski (“intensividad cromática”), cfr. 3.6.1. Sobre esta faceta de la noción de *presentness* como especificidad fenomenológica del medio pictórico en tanto que superficie delimitada que en la totalidad de sus puntos se muestra a ojos del espectador, cfr. en 3.7.6. el examen de la estrategia anti-narrativa de “frontalización” en Manet.

<sup>70</sup> AIMAC: 40.



modernismo, común a pintura y escultura, y opuesta a la tactilidad de la escultura tradicional de bulto por talla o modelado; y en otro sentido, aparece limitado a ciertas épocas del desarrollo del modernismo, ligado al colorismo de Newman, Still y Mark Rothko, y opuesto a la tactilidad como cualidad de la técnica pictoricista<sup>71</sup>. Una lectura, y un esquema de distinciones, empero, con el que nuestro desarrollo en este apartado, y en el resto de nuestro estudio, no está de acuerdo<sup>72</sup>, y que el propio Fried reconoce no es enteramente sostenible. Y por lo que a él le toca, sostiene haberse atenido siempre a un uso estrictamente historicista y contextual de la noción<sup>73</sup> (“no tenía interés alguno en la idea de la opticidad como característica definitoria de la pintura modernista en general”, afirma), y no haber seguido nunca a Greenberg en “la identificación de lo ‘estrictamente pictórico’ con lo ‘estrictamente óptico’”<sup>74</sup>; en lo cual hay que concederle la razón, en vista del desarrollo de su argumento que venimos examinando, siempre que se trate del Fried crítico de madurez, que tiene cierta independencia teórica respecto a Greenberg; a partir, digamos, de “Shape as Form”, donde efectivamente la posibilidad de un movimiento de retorno a lo táctil ya aparece sugerida<sup>75</sup>.

Estrechamente ligada con la anterior está otra objeción, concerniente a la adecuación analítico-descriptiva de esos análisis “ópticos” de obras de algunos de los héroes modernistas de Fried y Greenberg a la realidad de las obras; y han sido numerosos los críticos que han censurado a Fried por marginar en esos análisis (sobre todo de obras de Pollock) el papel la posible sugerencia táctil de las cualidades de textura, y le han reprochado que haya considerado las obras *all-over* de Pollock solo desde una “visión lejana”<sup>76</sup>, a lo que él responde, en parte, reconociendo la incapacidad de sus análisis para hacer justicia a la riqueza textural de la obra de ese artista<sup>77</sup>; pero en parte revalidando lo esencial de su lectura óptica (construcción de un espacio homogéneo mediante el uso no figurativo de la línea, con la resultante transformación “óptica” de la materialidad del soporte y del pigmento), y arguyendo que el punto de vista “distante” que privilegia el efecto de “opticidad” sobre los valores texturales no es una arbitrariedad suya, pues lo impone el formato a gran escala para ver la totalidad de la obra.

Otra serie de objeciones son más ambiciosas y de alcance “ontológico” y ético o político: las que reprochan a Fried el haber suscrito, junto al discurso greenberguiano de la opticidad, una posición metafísica de “idealismo”. De este tipo es la crítica de Margaret Olin, que identifica las nociones de “literalidad” y “objetualidad”; un error, desde el momento en que Fried dice que hay propiedades literales del soporte, como los bordes, que “no tienen asociación literal”. También Olin confunde la crítica antiliteralista de Fried a la hipóstasis de la literalidad en “Art and objecthood” con un rechazo global de la tactilidad, y la contraposición literalidad/objetualidad con la dualidad formalista de táctil/óptico: se trataría,

<sup>71</sup> AIMAC: 19-21.

<sup>72</sup> En efecto, hemos visto el vínculo que hay en Greenberg entre la tactilidad “real” de la escultura tradicional y la de los medios ilusionistas “tomados prestados” de ésta por la pintura, como el modelado por claroscuro, y a su vez, las de estos medios y el estilo o técnica pictoricista. En Greenberg, no cabe distinguir entre el uso “global” de “opticidad” y uno históricamente circunscrito conforme a un criterio como el que sugiere Fried.

<sup>73</sup> AIMAC: 22-23, 27.

<sup>74</sup> AIMAC: 27.

<sup>75</sup> Sobre los textos anteriores, sería difícil pronunciarse sobre la cuestión, por falta de base textual para hacerlo; en “Three American Painters” el movimiento que se menciona explícitamente es del valor táctil ligado al plano del soporte pictórico hacia la opticidad y la norma de los bordes del soporte, pero no a la inversa.

<sup>76</sup> Un ejemplo de esta línea de objeción lo menciona el propio Fried (AIMAC: 57 n 24), y es de uno de sus interlocutores favoritos. Se trata de T. J. Clark en su “Jackson Pollock’s Abstraction”, recogido en Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism*, Cambridge, Mass., and London: MIT, 1990, pp. 172-242.

<sup>77</sup> Cfr. AIMAC: 22; y lo mismo en la instructiva recapitulación que Fried ofrece en su “Optical allusions” de 1999; cfr. OA: 100-101.

según Olin, de asegurar la idealidad del arte mediante su opticidad<sup>78</sup>. Una confusión propiciada por Greenberg, que como hemos visto tiende a intercambiar la tactilidad (modo de visualidad y cualidad perceptual de representaciones visuales) con la tangibilidad y la materialidad reales, y también por la ambigüedad del propio Fried que a veces parece seguir en esto a Greenberg.

El principal ejemplo de esta línea de crítica es el de Rosalind E. Krauss, teórica ella misma de raíces greenberguianas y formalistas, de las cuales luego renegó. Krauss critica la versión formalista de la modernidad artística en *The optical unconscious*<sup>79</sup>, y en esta y otras obras (entre las que destaca *Formless: a user's guide*<sup>80</sup>), pretende desarrollar, a partir de Georges Bataille y su noción de *l'informel*, y con diversos préstamos teóricos psicoanalíticos, postestructuralistas y de teoría “crítica” post-frankfurtiana, un modelo alternativo de modernidad artística que se concibe antiformalista y opuesto al de Fried/Greenberg, que pretende señalar el carácter no contemplativo de la experiencia del arte y la condición corpórea y participativa de su sujeto, y que dejaría más espacio a la materialidad, complejidad, libertad, y potencialidad subversivo-emancipatoria del fenómeno artístico, evitando el idealismo supuestamente oculto tras el formalismo, e incluyendo en una narrativa “fuerte” del arte moderno toda una serie de artistas y movimientos, sobre todo de tradición surrealista y dadaísta, que Fried y Greenberg habían dejado fuera de sus esquemas.

Krauss, haciendo énfasis en los aspectos “kantianos” del formalismo greenberguiano (“desinterés”, “libre juego”, etc.), y haciendo objeto de su ataque, conjuntamente, a las nociones de “abstracción”, “figura”, y “deductividad” (que nosotros iremos examinando separadamente en los apartados siguientes de este capítulo), interpretó la conexión opticidad-condiciones de la visión-abstracción del discurso de Fried sobre el espacio óptico en el sentido de una contraposición entre la visión empírica, donde siempre se percibe algún objeto de percepción concreto recortándose contra un campo visual, y las condiciones “abstractas” (genéricas, a priori) que hacen posible toda visión, que son el campo mismo de visión y el recorte mismo independizado del objeto como contorno o figura (*shape*)<sup>81</sup>.

Pertrechada con una epistemología relativista y herramientas semiológicas, Krauss desenmascara, tras el uso de las polaridades formalistas de la visualidad, una única y oculta dualidad básica, la de fondo/figura, cuyo reverso negativo sería el par no-figura/no-fondo<sup>82</sup>, favorecido por Fried (el espacio óptico sería “no-fondo”: el fondo elevado a primer plano por vaciamiento de la representación; la estructura deductiva sería “no-figura”: la figura convertida en fondo de sí misma por reiteración) y acusa al modernismo formalista de

<sup>78</sup> Cfr. Margaret Olin: “Gaze”, en Robert S. Nelson y Richard Schiff (eds.), *Critical terms for Art History*, Chicago and London: University of Chicago Press, particularmente la p. 211.

<sup>79</sup> Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious* (de nuevo, nuestras citas se refieren a la versión inglesa; la trad. de los pasajes citados es nuestra). Lo sustancial de esta crítica está en el primer capítulo, titulado simplemente “One”, pp. 1-30. Fried ha respondido a estas críticas indicando que también Krauss se equivoca al presuponer en ellas un uso no contextual, genérico, de “opticidad” como característica de toda la modernidad artística (AIMAC: 58 n 25).

<sup>80</sup> Rosalind E. Krauss e Yve-Alain Bois, *Formless: A user's guide*, New York: Zone Books, 1997. El libro tuvo origen en una exposición mostrada en el Centre Georges Pompidou de París en 1997, y se publicó simultáneamente en versión francesa.

<sup>81</sup> Krauss, *The optical Unconscious*, pp. 12-19.

<sup>82</sup> Se trata de la famosa aplicación que hace Krauss del llamado “cuadrado de Greimas”, conocido en matemáticas como “grupo de Klein”, y que es análogo al célebre “cuadrado de Boecio” de relaciones lógicas entre enunciados, sólo que en vez de proposiciones lo que entran en juego son términos y sus contenidos conceptuales respectivos (esto conlleva ciertas diferencias de enfoque y resultados). Krauss explica este procedimiento y sus “ventajas” en op. cit., pp. 19-21.

Greenberg/Fried de haber “determinado qué contará como hecho” en el arte, obedeciendo a rígidos esquemas conceptuales de resabios racionalistas y “platónicos”, y construyendo artificialmente la visión como un campo homogéneo, unificado y férreamente delimitado, en una fantasía omnipotente de generación de la totalidad del campo de posibilidades artísticas, tan supuestamente infinitas como, en realidad, apriorísticamente acotadas, a través de un sistema de oposiciones duales, a cuya mecánica fixista el pensamiento de Greenberg y Fried inconscientemente se habría visto sometida, y cuyo despliegue total habrían presentado bajo el disfraz historicista de narración histórica y análisis de casos particulares.

De aquí extrae Krauss una censura a la formulación purovisualista del modernismo de Fried y Greenberg (entre quienes no hace apenas distinción), de la que cree hallar un precedente en John Ruskin<sup>83</sup>, y donde habría indicios del “sentimiento oceánico” de retorno a la integridad estable y total del yo prelingüístico consigo mismo y con su entorno; es decir, una especie de forma sustitutoria de la religión. El “espacio óptico” sería la puesta en imagen del ideal nihilista, racionalista y represivo del modernismo: uniforme y continuo, pero al propio tiempo delimitado y estructurado por la ley represiva de la autoridad racional. La supuesta defensa formalista de lo sensorial resultaría ser una privación de la riqueza de los sentidos:

El mar es un tipo especial de medio para el modernismo, a causa de su aislamiento perfecto, su desconexión de lo social, su sensación de autocontención, y por encima de todo, su apertura a una plenitud visual que de algún modo es intensificada y pura, al propio tiempo una extensión ilimitada y una identidad, que lo reduce a nada, al no-espacio de la privación sensorial. Lo óptico y sus límites. Mira a John [Ruskin] mirando al mar<sup>84</sup>.

Krauss acusa, pues, al modernismo formalista, con su concepción cognitivista de la visión, de propiciar un nihilismo esteticista que, al formular la pura visualidad como realización sensorial de la tesis kantiana del desinterés de la experiencia del arte entendida como “contemplación” estética, impone al espectador un ideal cartesiano de subjetividad racional y perfecto autoconocimiento, al tiempo que de total pasividad, privándole de participación y negando su realidad concreta como ser corpóreo y la opacidad y complejidad de su relación consigo mismo. La pureza, transparencia, inmediatez e intensidad de la visión sería el reverso y contrapartida de la pasividad, el distanciamiento y la desmaterialización o desrealización del arte y de su espectador a manos del modernismo formalista, que aislaría al arte y a su espectador del mundo y de toda experiencia real, privándole de toda posibilidad de representación, sometiendo su pulsionalidad al control del orden racional de “lo simbólico”.

Se puede dudar sobre cuánto haya de verdadera emancipación y cuánto de retórica y de cliché post-estructuralista y arrogancia postmoderna en las propuestas de Krauss y otros hijos de mayo del 68 elevados al poder simbólico de la academia universitaria norteamericana contemporánea<sup>85</sup>. Pero Krauss es exacta en varias de sus observaciones: en efecto, Greenberg y Fried concibieron el espacio óptico como un espacio absolutamente uniforme, homogéneo, pero estructurado; Fried lo puso en relación con la abstracción, ya que excluye toda figura, y sostuvo que en él lo único que acontece son las “condiciones puras de la visión” (las condiciones de posibilidad del darse toda figura antes del efectivo darse de cualquier figura),

<sup>83</sup> *Ibíd.*, pp. 1-6. Esta mención polémica contra Greenberg y Fried a través de Ruskin tendrá su respuesta por parte de Fried, como veremos (cfr. la crítica de Fried a la “verdad ocular” ruskiniana en nuestro apdo. 3.5.3.)

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 2.

<sup>85</sup> Y muy sometidos a la Ley racional del Padre, también. Se podría construir todo un argumento mostrando cómo la privación de lo sensorial es en realidad la que se consume en virtud de sus interminables discursos, hoy dominantes, y más teoricistas y autorreferenciales, y políticamente impotentes, de lo que presumen y pretenden.

como único posible objeto de una representación no-figurativa. El aspecto fantasmagórico que adquiere así la noción de opticidad, da pie a la acusación de nihilismo e idealismo de Krauss; y quizás sea el discurso de la opticidad el aspecto teórico de Fried que ofrece un más frágil flanco a este tipo de ataques: no en balde Fried lo abandonó, y probablemente su autocritica posterior responde a su sensibilidad hacia ataques como el de Krauss. Pero decir que conduce a una privación de la riqueza de la visión es muy hiperbólico, y sostener que en el fondo todo se juega en la oposición fondo-figura es una lectura demasiado reductiva y simplista que practica Krauss en beneficio de sus propios intereses teóricos, sin hacer justicia a la sutileza del discurso de Fried, ni al lugar contextual de lo óptico en su narrativa histórica, y al parecer, sin percatarse del cambio de sentido de la noción de “ilusión” en Fried tras “Shape as form”. Y difícilmente podría hacerlo: su propósito en el texto citado es básicamente polémico, por lo que su exposición es sintética, y no repara en detalles. La respuesta de Fried es sorprendente, pues devuelve a Krauss la acusación: sería ella quien suscribe la hipóstasis greenberguiana de la identidad “moderno = óptico”, para poder atacar al complejo resultante en favor de un paradigma neovanguardista de “inconsciente óptico” de derivación surrealista, dadaísta y duchampiana<sup>86</sup>.

En conclusión, con el desarrollo que Fried hace de la noción greenberguiana de opticidad (y luego, la de “apertura”) bajo la forma de la noción de “espacio óptico”, la pintura modernista parece lograr el objetivo previsto por Fried para la fase de desarrollo en la que éste escribe, es decir, hacer útiles ciertos aspectos de la técnica pictorista heredada del Expresionismo Abstracto en la versión de Pollock, pero depurada de sus connotaciones táctiles. Sin embargo, “opticidad” designa una noción y una serie de intereses que Fried recibe de Greenberg, pero que en el fondo le son ajenos<sup>87</sup>, y que para él perderán importancia con el tiempo, conforme varíe su posición crítica y ahonde en su discrepancia con respecto a Greenberg. Ahora bien, la elaboración personal que hace Fried del discurso greenberguiano de la “opticidad” y el espacio óptico está vinculada a una problemática paralela sobre los recursos lineales y la figuración. Es, en cambio, en esta otra serie de nociones y argumentos donde Fried va a desplegar otras inquietudes, que le son más personales, distintas a las de Greenberg, y que apuntan en la dirección de la noción de abstracción y de la resolución del estatuto problemático que él cree que en su época afecta a la noción de “figuración”. Pues, aunque el ilusionismo de “espacio óptico” que Fried describe en sus análisis está a la altura de los tiempos en lo que a abstracción se refiere, parece poco dado a permitir tales intereses: como modo de representación, parece descartar por completo toda figuración, ya que excluye en principio toda distinción entre fondo y figura. Hay, empero, una posibilidad de hacer que lo “óptico” no excluya totalmente la relación figura-fondo, sino sólo un aspecto, tipo o modalidad de dicha relación: la subordinación jerárquica del fondo, rehundido, respecto a la figura, resaltada; modalidad que es producto de un tipo particular de relación fondo-figura: la específicamente creada por línea de contorno y contrastes de valoración. La “opticidad” es una cualidad que admite el contraste fondo-figura siempre que la figura no esté contorneada, circunscrita, demarcada por dibujo lineal. Y veremos que en Fried es esa reformulación solapada de la categoría formalista de la forma cerrada que es la “estructura deductiva” la que implica reintroducir una modalidad legítima de lo lineal y la figuración, depurada de indeseables connotaciones de tactilidad y de arbitrariedad, y compatible con la abstracción.

<sup>86</sup> Cfr. MM: 465 n 61.

<sup>87</sup> Véase su desprendimiento respecto de un supuesto valor estético intrínseco de la opticidad, por ejemplo, en AC: 274-275, y en AIMAC: 25-26.

### 3.4.2. Abstracción y “figuración”: el problema del dibujo y la “imagen”

En el precedente apartado hemos mostrado cómo la noción de espacio óptico desarrollada por Fried en sus análisis de obras de Pollock, Newman o Louis tiene por efecto inmediato dos desalojos: el primero, es el de la literalidad del soporte en cuanto que literalidad del plano pictórico, con su carácter táctil. El segundo es el desalojo de toda posible relación de fondo-figura, en virtud de la total homogeneidad que en principio parece exigir el espacio óptico. Y en efecto, lo más peculiar en la aplicación que hace Fried de la estrategia greenberguiana de análisis histórico-evolutivo formal como dialéctica en torno a una polaridad formalista heredada, radica en cómo vincula la cuestión de la opticidad a la presencia o no de relaciones fondo-figura, y por tanto, a la presencia o no de “figuración”, en un sentido particular que este término adquiere en Fried; sobre todo en atención a la cuestión de si es una línea de contorno o no lo que determina la figura y organiza la composición. Ya que allí donde la línea delimita figuras, hay tactilidad, incompatible con la exigencia de lo óptico, y parece como si el único uso compatible de la línea fuera aquél que no produce figuras, como el de los *all-over* de Pollock. La serie de oposiciones táctil-óptico, lineal-pictórico, incluso dibujo-color, va a ser desplazada por la oposición figuración-opticidad como motor de la evolución reciente del arte que Fried analiza. La problemática pictórica será hallar una alternativa al empleo lineal del dibujo para producir las relaciones de fondo-figura. Esto último va a ser un aspecto de la mayor importancia para Fried, que, al contrario que Greenberg, ve en ello consecuencias para el carácter voluntario o automático de la organización de la imagen, y por tanto, para su arbitrariedad o justificación; asunto que Fried va a desarrollar ampliamente en su concepto de “estructura deductiva”, como veremos<sup>88</sup>. Esto manifiesta un profundo interés por parte de Fried por las posibilidades y legitimidad de la figuración, en el marco de la pintura reciente avanzada, que es el de una práctica artística fundamentalmente abstracta. Y en esto, la actitud de Fried es muy distinta a la de Greenberg.

En su momento examinamos la reflexión de Greenberg, en ciertos textos de la década de 1960, sobre la representación y la abstracción<sup>89</sup>. Generalmente, “abstracción” en Greenberg a lo que inmediatamente se contraponen es a los modos de ser y de organización del ámbito “natural” de lo perceptible en la experiencia extra-artística, y es algo que pertenece al carácter construido y artificial de los recursos del medio artístico. Hicimos observar también cómo en Greenberg “representación” en sentido genérico, como evocación más o menos directa, mediante los recursos del arte, de distintos aspectos de los seres y realidades ajenas al arte mismo, abarcaba tanto la “ilusión”, como la representación en un sentido más específico. Vimos que en dicho sentido específico, la representación, que designaba el empleo en particular de los recursos del medio artístico para simular la presencia de objetos y figuras más o menos similares a los “reales”, implicaba siempre alguna forma de relación de resalte figura-fondo: es decir, la representación en sentido específico es en Greenberg “figuración”. Pero, como pudimos comprobar, para Greenberg no toda forma de representación, en este sentido específico, quedaba en absoluto excluida de la abstracción, pues además de la representación de objetos con ilusión de volumen, había una representación “diagramática”, basada en medios plásticos lineales, de carácter más abstracto, y que no enmascara la literalidad del soporte de la obra como objeto. En Greenberg, pues, la relación entre representación y abstracción abarca diversos casos particulares; “figuración” (representación

<sup>88</sup> Cfr. nuestro siguiente apartado, 3.4.3.

<sup>89</sup> Cfr. nuestro cap. 1.5., especialmente el apartado 1.5.1., “Abstracción y Naturaleza”.

en sentido específico) es un caso o aspecto particular de "representación" como concepto más genérico que implica siempre algún modo de referencia por parecido, analogía o evocación al "mundo" extraartístico, a pesar de lo cual, la "figuración" no necesariamente se opone a lo abstracto, si es suficientemente mediata y estilizada, de modo que no enmascare el medio artístico cuyos recursos emplea.

Como crítico, Fried, igual que ya había hecho Greenberg, se presenta como defensor de la abstracción, sobre todo en los años 60, cuando básicamente se ocupa de arte abstracto. Pero en Fried, como ya adelantamos, las cosas son distintas que en Greenberg: Fried considera la noción de "figuración" más fundamental que la de "representación"<sup>90</sup>. De modo parecido a como lo hace Greenberg, Fried parece entender "representación" como lo transitivo, referente al mundo extraartístico. Y también como Greenberg, entiende que "figuración" consiste ante todo en la creación de relaciones de figura-fondo, y esta última es una cuestión puramente plástica, artística, e independiente a la cuestión de la referencia transitiva del arte al mundo. Pero, a diferencia de Greenberg, y también del uso común del término "abstracto", Fried entiende que la "abstracción" propiamente tal implica la negación de la figuración, la "no-figuración"; es decir: la total ausencia de tales relaciones de figura-fondo, incluso allí donde las "figuras" implicadas son puras formas geométricas o plásticas:

Espero que esté claro que la oposición de lo "figurativo" frente a lo "no-figurativo" [...] representa una cuestión más fundamental que la oposición entre los términos "representacional" y "no-representacional". Una pintura o un dibujo pueden ser al mismo tiempo no-representacionales – lo que habitualmente se denomina "abstracto" – y figurativos. [TAP: 225]

Habrà figuración para Fried, y por tanto, no abstracción, siempre que haya relación de resalte fondo-figura, y ello con total independencia de si la figura y el fondo en cuestión evocan de modo más o menos directo unos u otros seres concretos del mundo "natural" de las apariencias. Pues Fried parece haber pensado que en realidad, basta que haya "figuración", en este sentido puramente plástico de crear relaciones de figura-fondo, sean del tipo que sean, y por ajenos que las figuras y fondo en cuestión parezcan a las formas del mundo "natural", para que la estructura del espacio plástico de la obra evoque dicho mundo natural, de un modo que ya no es concreto sino estructural. Es decir: Fried parece haber creído que el modo como se presenta inmediatamente el ámbito de las apariencias naturales dadas consiste justamente en que se den los entes resaltando como figuras sobre un fondo que actúa como horizonte de ese su darse (y con ello, contra lo que prescribe el discurso de la opticidad, será inevitable cierta sugerencia de tactilidad, etc.). Por ello, para Fried, la figuración, bajo cualquiera de sus formas conocidas hasta la época de Pollock y Louis, se opone diametralmente a la "abstracción" en un sentido que Fried en esta época considera irrenunciable y constitutivo del término; y en cambio, lo no-representacional no garantiza inmediatamente la abstracción, si mantiene residuos de "figuración", relaciones de figura-fondo. Ello parece imponer a la noción de "abstracción" el exigente requisito de la total uniformidad del espacio plástico, al menos por lo que hace al caso particular del arte de la pintura.

Ahora bien, una de las ambiciones de Fried en su primera época crítica fue elaborar un concepto de "abstracción" de carácter general, común a las dos artes plásticas de pintura y escultura. Un concepto, como él dice, "nuevo, filosóficamente interesante"<sup>91</sup>, en el que Fried combina la interpretación cavelliana de los conceptos, análisis y descripciones wittgensteinianos de las *Investigaciones filosóficas* con formulaciones en términos

<sup>90</sup> TAP: 225.

<sup>91</sup> AIMAC: 30-31.

fenomenológicos (derivados básicamente de Maurice Merleau-Ponty). Pero este concepto de “abstracción” es también, por ello mismo, difícil, ambiguo y complejo, lo que hará que esta pretensión del joven Fried quede finalmente frustrada, ya que resulta difícil determinar la relación que exista entre el sentido que ese concepto tiene cuando Fried se refiere a la pintura, con el sentido que adquiere cuando lo aplica a la escultura, fundamentalmente la de Anthony Caro; una situación similar a la que afecta al concepto de opticidad en estas dos artes.

No menos difícil resulta seguir las fluctuaciones de los usos del término “abstracción” que ejerce Fried en referencia particular a la pintura. En sus textos más tempranos, de antes de 1964, como “Epstein amid the Moderns”, “The goals of Stephen Greene”, o “Bacon’s Achievement”, Fried va descartando posibles usos más difundidos de “abstracción”, como una cierta estilización o simplificación formal ejercida sobre motivos de origen figurativo, que para él, a lo sumo lo que producen es una simplificación nada positiva de los contenidos expresivos de la obra<sup>92</sup>. Otras veces, Fried usa la noción de “abstracción” con un sentido casi equivalente al más usual de no-representacionalidad, o carencia de referente en el mundo extraartístico<sup>93</sup>. Pero el uso más propio de Fried, y que da la clave para todos los restantes matices que adquiere la noción en sus distintos usos en los textos de madurez, aparece ya en “The goals of Stephen Greene”: “abstracción” parece significar aquí para Fried lo que él mismo llama alguna vez “reflexividad”, es decir, que la obra organice todos sus elementos según un principio que radica únicamente en ciertas propiedades de la obra misma, y no en posibles modos de organización generales que, desde otra perspectiva, también podrían quizá llamarse “abstractos”, pero que vienen de realidades exteriores a la obra misma, y sólo dan por resultado meras “imágenes abstractas”, no una verdadera abstracción. En dicho artículo, los modos de organización declarados espurios son “modelos icónicos”, procedentes de la estilización de los modos habituales de composición de los grandes temas en los diversos géneros “mayores” y “menores” de la tradición de pintura figurativa (por ejemplo: “crucifixión”, “bodegón”, etc.)<sup>94</sup>. Esta noción tiene dos aspectos clave. Primero, un aspecto antimimético: la lógica del principio organizativo en cuestión es propia del medio artístico y de la obra de arte en cuestión; no procede de ningún otro lugar. Segundo, un aspecto, llamémoslo, “artefactual”: esa lógica y sus resultados son algo que ha sido construido, resultan de la operación artísticamente intencionada con los recursos propios del medio artístico, usados con un propósito artístico; no son nada que venga simplemente “dado” de antemano. Ambos aspectos hacen de hilo conductor a través de todas las inflexiones que en Fried adquiere el término “abstracción”.

El primer aspecto, “antimimético”, se manifiesta en una caracterización del modo de organización “abstracto” mediante la noción de “sintaxis”, que Fried ensaya bajo la influencia de la lingüística estructuralista y la concepción saussuriana del lenguaje, y que surge del interés de Fried por el problema de la expresión y del significado<sup>95</sup>. Esta formulación está presente en los textos dedicados a Anthony Caro (a partir, justamente, del primero que abre la serie; y hasta el último de esta época<sup>96</sup>), y también a veces en referencia a las obras de

<sup>92</sup> Sobre la noción peyorativa de “emoción abstracta”, asociada a dicha simplificación formal, y que para Fried propicia un peligroso malentendido antihumanista sobre el propósito del arte abstracto, cfr. nuestro apartado 3.7.1.

<sup>93</sup> SNML: 26.

<sup>94</sup> TGSG: 24. Los parámetros “internos a la obra” cuya posible relevancia Fried menciona son el plano de superficie y los bordes del soporte, con lo que “abstracción” en este texto es una manera de referirse la problemática de la justificación de la organización plástica y la estructura deductiva, que Fried ya ha comenzado a barruntar.

<sup>95</sup> Cfr. nuestros apartados 3.6.1., 3.6.2

<sup>96</sup> Cfr. AC: 270 y ACTS: 203, respectivamente.

Noland, el artista que en este sentido Fried encuentra más cercano a Caro. Según ella, las obras de Caro son abstractas porque funcionan igual que el lenguaje verbal, como un sistema de relaciones diferenciales entre elementos; de modo que el valor que tienen sus elementos componentes es funcional: queda determinado sólo por su relación con todos los restantes elementos dentro de un todo, y por su relación de subsunción o desviación con respecto a las “normas” que gobiernan la relación habitual entre los elementos, ya que la sintaxis permite la desviación e incluso deja lugar para cierto grado de “arbitrariedad”<sup>97</sup>. Por tanto, los propios elementos componentes de la obra son “abstractos”, como lo son los signos del lenguaje, carentes de valencia semántica alguna fuera de su pertenencia al sistema del que forman parte. Los elementos con que está hecha una obra de arte sólo tienen alguna valencia artística dentro del contexto de esa obra, dentro del contexto del arte. La clave de este concepto es la relacionalidad: la abstracción es una “exhaustividad, comprehensividad”<sup>98</sup> de las relaciones internas de la obra, las cuales convierten a sus propios términos todo cuanto es esencial a la obra y su experiencia; de modo que la nota “falta de parecido” o “no-imitación” en el concepto de “abstracción” es función de la nota “relacional”. La consecuencia inmediata es que el modo de estructuración formal de la obra artística es radicalmente distinto de los modos de organización “naturales” de los seres de la realidad extraartística; en el caso de las esculturas de Caro, su organización formal abstracta diverge radicalmente de la lógica tectónica de los seres materiales y orgánicos<sup>99</sup>. Y una consecuencia adicional es que el modo de producción de significado que tienen tales formas artísticas es también de carácter abstracto: no reposa en el contenido inherente o asociado a elementos concretos, sino que resulta de la totalidad estructural de las relaciones de elementos de la obra; idea esta que Fried intenta aplicar también, con menos éxito, a la explicación del valor expresivo del color en la pintura de Noland<sup>100</sup>.

El segundo aspecto importante de la noción de abstracción, que hemos llamado, quizás no con suficiente precisión, “artefactualidad”, vincula la abstracción al carácter “construido” del medio, esto es, a la naturaleza intencional de la actividad y el objeto artísticos, un dato que es de importancia central en Cavell<sup>101</sup>, y que no se reduce al carácter de objeto material del artefacto. En este sentido, es “abstracto” en la obra de arte aquello que no viene dado de suyo, “naturalmente”, por ejemplo, por la naturaleza y propiedades materiales de su medio literal, las cuales podría compartir el arte con muchos otros tipos de objetos. Lo abstracto del arte es aquello que es objeto y producto de una elaboración artística intencional y por medio de los recursos específicos de un medio artístico; una idea que Fried reconoce en un fundador de la crítica formalista del arte moderno como es Roger Fry<sup>102</sup>. “Abstracta” es aquella propiedad de un objeto artístico que es percibida como independiente de todo rasgo cuantitativo y contingente que le venga dado a la obra de antemano y que no sea relevante a su carácter artístico; por ello, lo abstracto no va a ser lo meramente “artefactual”, en el sentido de lo “literal” en tanto que dato en bruto, o en tanto que conjunto de propiedades “naturales” de la obra como objeto físico: es lo opuesto a todo ello<sup>103</sup>. Y en particular, lo abstracto de la obra de arte es algo independiente de condiciones contingentes del contexto de exhibición y de las

<sup>97</sup> NWAC: 174.

<sup>98</sup> IAC: 10.

<sup>99</sup> IAC: 10.

<sup>100</sup> IAC: 8; cfr. TAP: 235, 237 para la aplicación a Noland. Cfr. nuestros apartados 3.6.1, 3.6.2.

<sup>101</sup> Cfr. en particular el apartado 2.7.3. de la sección dedicada a Cavell.

<sup>102</sup> Según Fried en “Roger Fry’s Formalism”, Fry habría valorado la total transfiguración del motivo “real” por la idea plástica del artista (RFF: 26-7), términos éstos muy parecidos a este aspecto de la noción de “abstracción” del propio Fried en los años 60.

<sup>103</sup> Cfr. HMW: 73, donde Fried declara que los términos radicalmente opuestos son “literalidad” y “abstracción”; cfr. también TAMP: 72.



relaciones fácticas de la obra con el público. Es esta la faceta de “abstracción” más importante en Fried, y que jugará un papel en su polémica “antiliteralista”<sup>104</sup>.

Esto tiene consecuencias radicales para la obra de arte. En virtud de la abstracción, y puesto que ha sido producida mediante recursos que la dotan de un principio inmanente y que garantizan y aseguran su modo de ser frente a toda contingencia, la obra artística goza de una trascendencia respecto a toda dependencia de la experiencia de lo contingente de las relaciones establecidas en el contexto expositivo en el momento del encuentro con el espectador, lo cual va a ser importante en el debate contra el literalismo y la problemática de la objetualidad<sup>105</sup>. Por ejemplo, Fried dirá de las obras de Caro de la serie “esculturas de mesa” que surgen del interés del artista por asegurar la percepción de escala de sus piezas como una “pequeñez abstracta”: la obra adquiere una estructura tal (se dobla o tiene un saliente hacia abajo; posee elementos parecidos a las asas de los objetos de uso común) que impone su ubicación sobre una mesa. En otras obras de Caro, se trata de plantear un obstáculo fenomenológico a la penetración física de su espacio por el espectador, aun cuando se sugiera la ficción de tales acciones<sup>106</sup>. Según esto, la abstracción no se contrapone a la figuración, ni siquiera a la representación: “abstracto” se opone a lo literal como lo necesario a lo contingente, lo construido a lo dado, y lo que surge de la relación frente a la entidad cósmica y monádica<sup>107</sup>. Esto evoca fuertemente un idealismo estético, connotación que Fried siempre trata de combatir de todos los modos que se le ocurren, y así dirá, suscribiendo la crítica derridiana de la esencialidad y la interioridad, que en las “esculturas de mesa” se cancela la distinción interior/exterior al incorporar un elemento estructuralmente “exterior” (la superficie elevada de la mesa) a la interioridad “abstracta” de la obra; o tratará de describir su estatuto “abstracto” mediante una comparación con el ámbito cavelliano-wittgensteiniano de lo “ordinario”: la distancia virtual que separaría la escala y espacio de esas obras del espacio real del espectador sería análoga al alejamiento-en-la-cercanía que determina la dificultad filosófica de conceptualizar el orden de lo cotidiano<sup>108</sup>. Una estrategia poco afortunada, y un arma de doble filo, pues lo que Fried termina consiguiendo es teñir de idealismo la noción misma de lo “ordinario”, cuya motivación originaria era de corte existencialista<sup>109</sup>.

En este sentido hay que mencionar la interpretación de “abstracción” en Fried propuesta por Steven Z. Levine<sup>110</sup> como la transfiguración de una propiedad literal o natural del medio artístico, gracias a la intervención creativa del artista sobre los materiales de su medio, que la dota de convicción, haciendo que aparezca cargada de valor, y que deje de ser comparable a las propiedades análogas de objetos ordinarios. Lo cual, indica Levine, incluye la posibilidad de que lo que se construye abstractamente en el arte sea la semblanza de algo “extraartístico” y mundano. La propiedad que el artista logra hacer experimentar como abstracta en su obra producirá experiencia de convicción de su necesidad. Transfigurada, pasará de ser percibida cuantitativamente como una propiedad literal, mensurable, variable, a percibirse cualitativamente como propiedad “artística”: abstracta, independiente, esencial al núcleo formal que constituye la identidad de la obra como objeto artístico. Y en este sentido,

<sup>104</sup> En *Menzel's Realism*, empero, la valencia del término se torna negativa, y se asocia “abstracción” a la instrumentalización técnica de la sociedad moderna en tanto que es la realización de una posibilidad “degenerada” de lo “ordinario”. Cfr. MR: 252.

<sup>105</sup> Cfr., por ejemplo, IAC: 13; HMW: 73-74, 78 n 17; TAMP: 71-72. Cfr. nuestros apartados 3.4.4. y 3.4.5., más adelante.

<sup>106</sup> CA: 190-191 ACTS: 203-207.

<sup>107</sup> HMW: 73-74; TAMP: 72.

<sup>108</sup> AIMAC: 62-63 n 41.

<sup>109</sup> Sobre el papel de esta noción en Fried, cfr. nuestro apartado 3.11.3.

<sup>110</sup> Cfr. Levine, “Mutual Facing”, en *Refracting Visions*, RV: 302-303.

la abstracción es el término opuesto a la indefinición, indeterminación y “arbitrariedad” del mero objeto, un aspecto que hace que el concepto de abstracción que usa Fried sea importante en el debate sobre la cuestión de la literalidad y la objetualidad.

Paradójicamente, el hecho de que la obra sea “abstracta”, de que el único origen de su principio organizativo esté en ella misma, permitiría a dichas obras asumir modos de organización que son radicalmente distintos de aquellos que caracterizan el mundo de seres y objetos naturales o extraartísticos; pero sin por ello impedir que “representen” de algún modo a éstos de un modo “esencializado” que Fried cree radicalmente distinto al del arte “representacional” tradicional: representarían no su apariencia, sino su “esencia”; o en términos wittgensteinianos, sus “convenciones constitutivas”; este aspecto crece en importancia en los escritos posteriores a 1966. “Abstracto” es lo que representa no la apariencia contingente de la cosa, sino su “esencia” (la cual, en el antiesencialismo wittgensteiniano vía Cavell de Fried, consiste en “convenciones” profundamente necesarias); y “abstraer” es prescindir de lo no relevante y alcanzar lo que es constitutivo. En la pieza abstracta se produciría el descubrimiento de la “esencia” de algo, de lo que hace de ese algo el tipo de objeto que es, más allá de aspectos contingentes o de particularidades de instancias concretas de ese tipo de objeto. Por ejemplo, las “bandas” de color en los cuadros de las series de “unfurleds” y “stripes” de Louis, y a partir de 1967, los cuadros de formato alargado y bandas horizontales de Noland (como *Streak*, 1968, o *Via token*, 1969), que parecen dotadas de directividad vectorial en el sentido lateral, “esencializarían” la vectorialidad y la extensión lateral, conjuntamente con las propiedades del color<sup>111</sup>. A Caro, el alejarse de la lógica organizativa de las formas orgánicas<sup>112</sup> le permitirá, según el análisis de Fried, evocar la expresividad gestual del cuerpo con una inmediatez y rango de matices sin precedentes en la escultura figurativa, o representar el núcleo esencial de convenciones constitutivas distintos tipos de situaciones y acciones físicas como entrar y salir, estar rodeado, y otras similares<sup>113</sup>. Frente a la tendencia “literalista” a evocar de los seres reales sus aspectos más literales, y a hacerlo mediante las propiedades más físicas y literales de la obra, con exclusión de todo ilusionismo, y con la simplificación formal que ello entraña<sup>114</sup>, esta forma de “representación abstracta” sería una vía doblemente indirecta de representación: primero, lo representado no son las cosas mismas que se presentan en la realidad, sino las convenciones que necesariamente constituyen su ser; segundo, no se representan por medio de las propiedades físicas de la obra, sino del “concepto formal abstracto” que es la articulación formal de dichas propiedades en una ilusión, de carácter virtual.

Se entiende así que en los textos más “formalistas” de Fried (notoriamente en “Three American painters”<sup>115</sup>, pero con antecedentes en “Bacon’s Achievement”) la abstracción aparezca ligada a la modalidad ilusionista de la opticidad, y ambas a la idea de homogeneidad: “abstracta” es la condición del espacio óptico, un espacio plástico uniforme que, mediante la cancelación óptica de la tactilidad y el abandono del dibujo, omite toda relación de fondo-figura. Semejante espacio es “abstracto”, puesto que esto es para Fried lo más ajeno a la lógica del modo de presentación del mundo de las apariencias natural,

<sup>111</sup> ML: 119-123, RWKN: 186.

<sup>112</sup> Alejamiento que no es incoherente con el interés expresivo-gestual de Caro, porque aunque Fried sostiene que las obras de Caro guardan similitud con los seres orgánicos en tanto que, por ser vivientes, son animados y expresivos, su estructura anatómica representa sólo la faceta externa y objetual de su ser corpóreo, que no es la que interesa, y no la interna y vivida, que es la que a Caro le interesa “representar” artísticamente.

<sup>113</sup> Cfr., respectivamente, AC: 271-274 y TSAC: passim.

<sup>114</sup> Por ejemplo, la duplicidad interior/exterior del cuerpo de las personas mediante obras de forma simple que, o bien tienen un interior hueco, o al menos, lo sugieren. Cfr. 3.4.4., 3.6.3.

<sup>115</sup> Cfr. SNML: 22

extraartístico. En cambio, la lógica que gobierna ese espacio plástico propiamente abstracto, hace prevalecer las “condiciones de la visualidad pura”<sup>116</sup>: las condiciones de posibilidad, anteriores a toda división entre fondo y figura, de la visión “natural” de un mundo en que todo objeto es percibido como figura, que resalta sobre el horizonte percibido como su fondo. La opticidad trataría de hacer de la pintura una representación “abstracta” de las condiciones constitutivas del “entorno visual”, de aquello que hace posible ver antes de toda visión concreta, involucrando a la práctica pictórica reciente en su mundo entorno:

A pesar de su rechazo tanto de la representación como del ilusionismo táctil tradicional, y paradójicamente, a causa de su preocupación con problemas intrínsecos a sí misma, la pintura modernista hoy día está más involucrada en aspectos de su entorno visual de lo que nunca la pintura lo ha estado. Es como si ya no quedara ningún lugar que la pintura modernista pudiera necesitar para ser pura, para aislarse, incluso relativamente, de su entorno. [TAP: 260]

De algún modo, mediante este espacio plástico abstracto, el arte abstracto sin relaciones de fondo-figura puede “representar” el mundo natural de las apariencias, al configurarse de un modo que obedece a las “condiciones de la visión” estructurales bajo las cuales se hace posible aquello en que consiste ese mundo de apariencias: el darse los seres sobre su horizonte como figuras que resaltan contra un fondo; pero haciendo abstracción, radicalmente, del recortarse de toda figura, que es lo condicionado, una contingencia. Las susodichas condiciones, o parafraseando a Merleau-Ponty, la “lógica alusiva del mundo visual de las apariencias”, son aquí el sustituto del objeto de representación de la pintura figurativa; aunque, a la vista de lo que Fried dice de la crisis de la representación del arte occidental en Manet, no parece que esta sea la representación de un mundo al que nadie pueda “pertenecer”. Parecería que sólo quedara a la pintura moderna reciente esta única posibilidad de representación abstracta, que Fried, enfrentándose a la noción de “pureza” del arte, declara incluso tarea ineludible de la pintura modernista.

Con actitud nostálgica, Fried considera en “Three American painters” la representación, al menos en el sentido particular de un “realismo”, como una posibilidad perdida para la pintura modernista a raíz de la crisis de significatividad y de relación con el mundo que habría dado inicio al arte moderno<sup>117</sup>; cosa que pone de manifiesto en sus observaciones sobre Manet, figura en la cual Fried, entonces y ahora, sitúa el inicio del arte propiamente modernista<sup>118</sup>. Para Fried, cuando escribe en los años 60 (pues luego matizará su opinión<sup>119</sup>), ser pintor realista sería hacer “la transcripción objetiva de la realidad, de un mundo al que uno pertenece”, y esa habría sido la ambición de Manet, hasta el momento en que habría caído en la crisis que en su época afectaba, según Fried, a la relación de copertenencia entre el artista y su mundo, y a partir del cual habría pasado a asumir la

<sup>116</sup> NYL 13, 141/AO: 321; TAP: 260.

<sup>117</sup> Según Caroline A. Jones, al interpretar así el arranque de la modernidad artística en Manet, Fried estaría dando expresión a la situación contemporánea de subordinación del arte respecto a la ciencia en cuanto a sus “capitales culturales” respectivos, asumiendo la ciencia toda la capacidad de representar la realidad. Ello pondría de relieve uno más de entre los “residuos positivistas” en la posición de Fried, afirma Jones. Cfr. su “The Modernist paradigm”, TMP: 492 n 6. Como profesional de una disciplina académica no científico-natural, para Jones el problema de “las dos culturas” es una cuestión candente, pues afecta a la legitimidad de su propia práctica profesional. Dice abogar por la superación de esa división, pero su actitud parece más bien reivindicativa de la prioridad de las disciplinas de “letras” sobre las científicas. Cfr. TMP: 509, 526-527.

<sup>118</sup> TAP: 214. Aunque Fried pone en relación su logro con la respuesta a problemas ya planteados por premodernistas: David, Ingres, Géricault, Courbet, Delacroix; y señala que toda narrativa de la génesis del modernismo ha de comenzar por estos autores (TAP: 260 n 3).

<sup>119</sup> Para la, o las, nociones de “realismo” operantes en textos historiográficos de madurez, cfr. 3.5.3., 3.5.6., 3.5.7., más adelante.

representación de la alienación de la autoconciencia como problema pictórico<sup>120</sup>. La versión que Fried ha ofrecido después del proyecto pictórico de Manet, es distinta a ésta en muchos aspectos (la crisis ya no es de la relación sujeto-mundo, sino de la tradición antiteatral y la relación del presente artístico con el legado de la tradición, y el problema no es la representación del mundo, sino la de lo instantáneo, empleada como recurso para superar la problemática antiteatral). Pero Fried nunca ha desmentido expresamente la idea de que la representación “realista” en el arte modernista es problemática<sup>121</sup>. Y en la medida en que “representacional” implica “figuración” en el sentido de relación fondo-figura, parecería excluir toda abstracción: al menos en la pintura, difícilmente cabe la referencia representativa a la realidad sin hacer algún tipo de uso de las relaciones de figura-fondo.

Pero sorprendentemente, Fried apela a su análisis de la situación de la evolución de la pintura en el pasado reciente, para plantear como problema plausible para el arte avanzado el de hallar la posibilidad, aparentemente paradójica dados los términos en que Fried presenta dichas nociones, de lograr por medios plásticos una figuración que sea abstracta, y que sea compatible con las condiciones de la opticidad, en algo así como un movimiento hegeliano de síntesis o superación preservadora de los opuestos (*Aufhebung*). En la narrativa de Fried sobre el arte más reciente, los términos de las polaridades categoriales formalistas, lineal-pictórico y táctil óptico, que Fried reinterpreta en términos de la contraposición tradicional dibujo-color, van a verse reemplazados, como fuerzas motrices opuestas de la dialéctica evolutiva, y como términos a superar sintéticamente, por una contraposición entre figuración y opticidad. Pero no se trata de producir una “imagen”, término que en Fried, desde el principio hasta el final, no tiene más que connotaciones negativas<sup>122</sup>. Con “imagen”, Fried se refiere a la adopción de un modo de configuración externo a la obra, en principio “figurativo”, carente de justificación en términos propiamente artísticos. El régimen de funcionamiento semiótico y semántico de la imagen es como independiente de cualesquiera medios artísticos concretos: al incorporarla, la obra de arte importa la valencia (semántica, plástica, o del tipo que sea) que la imagen de antemano tenía por cuenta propia. La imagen tiene el estatuto de un objeto, un objeto peculiar: sensible, visible, tal vez fruíble, pero no específicamente un objeto artístico. Además, la representación artística produce ilusión con los recursos específicos de un determinado medio y mantiene anclaje en ellos, mientras que la “imagen” no tiene anclaje en ningún medio en particular. Por tanto, la imagen introduce un coeficiente de arbitrariedad e inespecificidad, y nada más contrario a la voluntad especificadora y justificadora que para Fried es la seña identificadora del modernismo.

El estatuto problemático de la figuración en época del predominio de la opticidad, se debe al hecho de que tradicionalmente el agente principal de la figuración, de la creación de figura, es el dibujo, el dibujo como línea de contorno; de hecho Fried y Greenberg entienden el dibujo casi exclusivamente de tal modo, para a continuación ver su vigencia artística puesta siempre en cuestión. Para Fried, sobre todo, el dibujo es un recurso y un proceso técnico a evitar en la pintura modernista reciente, aquello que el estadio presente de la evolución del modernismo hace objeto de reacción negativa. Recordemos que Fried rechaza el dibujo por una serie de razones: su tactilidad, su falta de “abstracción”, es decir, su división jerárquica del espacio en zonas activas y de fondo, y sus connotaciones “manuales” de arbitrariedad. En

<sup>120</sup> Nos referimos a las reflexiones de Fried sobre Manet en TAP: 261-262 n 4.

<sup>121</sup> Y también ha mantenido de una manera más agazapada la idea de que el origen de la modernidad algo tiene que ver con una crisis de la relación del sujeto humano con la realidad de su mundo, como ya indicamos en 3.2.1. Volveremos sobre ello en 3.11.3.

<sup>122</sup> Así en “Bacon’s achievement”. Cfr. TSAC: 183-184, donde la semejanza a “imágenes” de ciertas obras de Caro se “justifica” como resultado de la “idea abstracta” que motiva la obra.

lo que toca a la problemática de la figuración, son relevantes sobre todo las dos primeras. El dibujo como agente de figuración contraviene las exigencias de lo óptico, pues la línea es táctil allí donde se emplea dibujísticamente para delimitar plano y figuras: sólo es compatible con lo óptico la línea “cursiva” de Pollock, la línea-vector libre que no delimita planos, sino que llama la atención sobre sí. Pero el aspecto en atención al cual la línea del dibujo como agente de figuración contraría las exigencias de la abstracción, es justamente el hecho de que crea relaciones jerárquicas de resalte fondo/figura: así, ni es ni puede ser abstracta. Y lo que choca en ello con la abstracción es la relación jerárquica de resalte a la que queda sometido el espacio pictórico; esto es lo que no es abstracto, porque esto es lo propio del modo de organización del mundo visual ordinario, en que los objetos son figuras que destacan sobre el fondo. “La línea, o al menos la línea del dibujo tradicional, no sólo no es ya esencial a la figuración; debe ser evitada a toda costa si el contexto visual de la opticidad ha de preservarse”<sup>123</sup>, declara contundentemente Fried. La necesidad de eliminar la linealidad es lo más determinante para la problemática del dibujo, y para una modalidad “legítima” de figuración “óptica”.

¿Cómo, pues, crear una figuración que sí sea abstracta, además de compatible con la opticidad? En principio, el espacio óptico plenifica el ideal de abstracción. Pero lo hace a costa de desalojar la figuración, ya que, a la vez que transfigura el espacio plano de la superficie del soporte, cancelando su tactilidad, exige una uniformidad total a fin de evitar que se produzca la relación jerárquica de resalte-rehundimiento que conlleva toda producción de relación fondo-figura conocida hasta época de Fried. El logro del espacio óptico en Pollock mediante la línea cursiva, la técnica pictoricista y la estructura all-over, no sólo permitía, sino que exigía liberar la línea de su función figurativa, de crear figura, así como de la estructuradora, dentro de la lectura que hace Fried del programa greenberguiano de la síntesis dialéctica como resolución de la oposición línea-color, es decir, de restitución de ambos a la independencia e igualdad jerárquica<sup>124</sup>. Restaurar la línea a la función figurativa se presenta evolutivamente imposible: supondría un paso atrás (aunque veremos que Fried la restaurará en una función estructuradora, pero subordinada, en la “estructura deductiva”). La solución exige, en primer lugar, suprimir lo lineal y lo “táctil”. Y en segundo lugar, evitar que la presencia de figura implique una relación jerárquica que subordine al fondo, evitar las relaciones de positivo-negativo, produciendo un espacio plástico de relación no jerárquica, donde el fondo sea tan activo como la figura. Y para ello, es necesario que no sea línea ni dibujo lo que produce la figura: es necesario reemplazar al dibujo como agente de figuración. Fried encuentra de nuevo toda una serie de soluciones en obras de su elenco de artistas principales; de las cuales la definitiva será la que reemplace el dibujo lineal en favor de la “mancha” y del color, el nuevo agente de figuración en una pintura de “figuración óptica”, antitáctil y abstracta.

---

<sup>123</sup> TAP: 230.

<sup>124</sup> En “Optical Allusions”, Fried se corrige: en Pollock, la eliminación de la figuración por la línea cursiva producida mediante *dripping* tendría su origen en la necesidad de liberar un bloqueo energético del artista, no en un interés plástico, que habría sido ajeno a Pollock, por efectos de opticidad o por determinada concepción del espacio. En las obras antes del 47, la pulsión de intensidad habría llenado de conflictos internos las obras, generando una situación de *stasis* (el término es de Fried). La introducción del *dripping* en obras del año 47 (Fried menciona *Full fathom five*, *Sea change*, *Enchanted forest*, *Cathedral*, *Lucifer*) habría resuelto el problema, permitiendo combinar una máxima densidad de pigmento con un gran dinamismo energético y cinético, y el giro radical a la abstracción se debería a que la pulsión de intensidad se opone a toda distinción interna a la estructura de la imagen, incluida la distinción de figura y fondo (cfr. OA: 98).

En Pollock, Fried detecta y sigue la pista de un renovado interés por la figuración y por su compatibilidad con la “abstracción”<sup>125</sup>, en el ocaso de su época de línea cursiva y *all-over*, que Pollock trata de combinar con la figuración, inicialmente por el simple expediente “aditivo” de rellenar áreas comprendidas entre intersecciones de su línea libre, que a modo de figuras, hace destacar, aunque difícilmente, contra el “fondo” de un espacio óptico tan denso como ellas mismas (*White Cockatoo*, de 1948, es el ejemplo); pero esto es una regresión al espacio del cubismo analítico y a la línea de contorno. La primera verdadera solución progresiva de Pollock, sin reincidir en el dibujo lineal, va a ser de carácter “sustractivo”: la técnica del *cut-out*, o recorte material de un área de la superficie de la obra previamente trabajada y configurada como espacio óptico con los recursos pictoricistas y con la línea “óptica” *all-over* de Pollock:

...en *Cut-Out* [obra de 1948-1950] Pollock logró la figuración a base de negar una parte del área pintada – eliminando algo más bien que añadiendo algo [...]. El resultado es que la figura no se ve como un objeto del mundo, o como un contorno en una superficie plana – de hecho, no se ve como la presencia de nada, sino más bien como una ausencia, en un área determinada, del campo visual. Esto incrementa, creo yo, la fuerza de la palabra “óptico”. [...] La figuración se logra en términos exclusivos de la visión, y no en términos que impliquen siquiera la posibilidad de verificación por el tacto. [TAP: 227]

Pero el problema es que en la obra arriba glosada la figura única y central jerarquiza el espacio pictórico. Con esta técnica, y eliminado el problema por recursos descentralizadores, en la obra cumbre *Out of the web* (1949), Pollock habría logrado producir figuración sin medios lineales, y transformar la figura en su propia negación. Lo más llamativo es que Fried sostiene que la impresión resultante es un efecto óptico como de falla o privación de la visión en el área retiniana coincidente con la figura recortada (estamos ante una nueva versión primeriza de la idea friediana de la negación de la visión), un área negativa que está en una relación no espacial-tridimensional (de “delante-detrás”), sino “puramente óptica” con el espacio “óptico” en torno<sup>126</sup>. Ello habría permitido a Pollock hacer la figuración compatible con la opticidad; pero Fried, apelando a su concepción evolutiva “dialéctica” de entonces, considera esta solución demasiado perfecta para ser “fecunda”, demasiado acabada para poder dar lugar a ulterior desarrollo en el arte después de Pollock.

La siguiente solución, más fecunda, tiene un carácter más positivo: ya no se trata de evitar la linealidad al precio de hacer de la figura una negación de la visión, sino propiamente de crear figura, positivamente, sin recurso a línea de contorno. Fried no la encuentra en Newman, a quien cree ajeno todo interés “figurativo”: cree descubrirla en las obras realizadas por Louis con la técnica de “manchado” o “tinción”<sup>127</sup> (*staining*), donde, señala Fried, es la mancha cromática que tiñe el soporte la que produce la figura, y el proceso de su extensión por el tejido la que determina la forma, contorno y extensión de la misma:

Creo que merece la pena subrayar que la síntesis modernista de figuración y opticidad lograda en las mejores obras de Louis supone la transcendencia del dualismo tradicional entre línea y color – una ambición que ha obsesionado a la pintura desde Eugène Delacroix. En manos de Louis, la técnica de teñido tiene por resultado cuadros que son tanto ópticos como figurativos, a expensas del dibujo tradicional. [...] la desaparición del dibujo tradicional en la pintura modernista significa que *el color mismo* – pigmento líquido que realmente tiñe el lienzo en crudo para formar la imagen – se convierte en el instrumento fundamental de la figuración, hasta un grado al que los grandes coloristas del pasado no se acercaron jamás ni de lejos. El uso que Louis hace del teñido no sólo sintetiza figuración y opticidad; también, lo que es más importante, identifica la figuración con el color. [TAP: 230]

<sup>125</sup> TAP: 225-229, ML, 106-108.

<sup>126</sup> TAP: 228.

<sup>127</sup> TAP: 229-231, SNML: 25, ML: 108-113.

Tal como Fried interpreta fenomenológicamente la experiencia de la serie de obras llamadas “velos” (1954-1958), por una parte la figura no está “dibujada”, sino que la crea la deposición de pigmento que, en lugar de formar una capa sólida sobre el soporte, impregna el lienzo; por otra parte, sus límites no están marcados por línea, sino por el cese del área de lienzo pigmentada; y finalmente, lo que es más importante, el efecto de resalte fondo-figura está neutralizado, porque el pigmento impregna el lienzo de modo que deja traslucir la textura de éste en toda la extensión que ocupa la mancha o “figura”, con un efecto de transparencia que identifica pigmento y soporte, y que además hace posibles sutilísimas veladuras y transiciones entre colores superpuestos; y así, el área no pigmentada, al compartir su cualidad con la pigmentada, no actuaría en la función “negativa” del fondo convencional, no se sitúa respecto a la figura ni “delante” ni “detrás”. “Fondo” y “figura” están equiparados.

A pesar de temporales retornos a un modo más dibujístico, táctil y tradicional de figuración (serie *Florals*, de 1959)<sup>128</sup>, y aunque la relación exacta de las series de “unfurleds” y “stripes” con la cuestión de la figuración óptica es oscura, ya que dichas series significan una reintroducción de la línea, estas series no son un paso atrás, porque la línea está desligada de función dibujística y su papel es la “esencialización” conjunta de lo lineal y lo cromático que más arriba indicábamos. En Louis, el color es importante, como instrumento de “destacilización” de la figura (pero, advierte Fried, sólo en esa medida<sup>129</sup>), que suplanta a la línea suprimida en su función “figurativa”. Pero esto puede no ser siempre así: en las obras maduras de Jules Olitski, la supresión de la línea en favor del color logra efectos de “objetividad”, pero no resulta obvio el beneficio que traiga para la estructura o la figuración<sup>130</sup>, y el colorismo aquí ha de justificarse en función de lograr ideal de unidad más integral y “no composicional” al que Olitski no puede acceder por medio de la estructura deductiva, ya que Olitski la rechaza. Es significativo que Olitski sea un artista a cuyas primeras obras Fried atribuye una resistencia notoria contra la supresión del dibujo lineal “tradicional”, que en sus primeras obras seguiría presente con función figurativa, y en relación de conflicto con el color, como elemento estructurador del espacio plástico<sup>131</sup>. Va a ser, según Fried, más bien Kenneth Noland quien, entre los artistas de la siguiente generación, tome el ejemplo de la figuración óptica de Louis, pero ya como recurso implicado en la solución de un problema respecto del cual Louis, aunque sensible al mismo, no llegó a implicarse del todo. Se trata de la justificación de la estructura pictórica y la “deductividad”.

La solución de Louis habría conseguido una figuración que no es táctil; que, al poner figura y fondo en términos equitativos, es permisiblemente “abstracta”; y que, no siendo producida “a mano alzada” ni a golpe de muñeca, introduce un deseable grado de impersonalidad por comparación con la línea caligráfica y el empaste pictoricista de Pollock<sup>132</sup>. Pero esta solución no es aún suficiente, pues queda por resolver un último problema, un último aspecto indeseable – para Fried – de la figuración, que las soluciones de figuración “abstracta” sin dibujo de Louis y Pollock no logran eliminar del todo, incluso eliminados los recursos lineales y sus dos problemas asociados. Se trata, precisamente, de la tercera de las características en razón de las cuales lo lineal, bajo la forma tradicional del “dibujo”, se convertía en el objeto de rechazo en la reconstrucción friediana de la dinámica

<sup>128</sup> ML: 116-117.

<sup>129</sup> Cfr. TAP: 230, la experiencia intensificada de color es sólo un efecto secundario de su papel instrumental en la solución de este genuino problema modernista. No sería un cromatismo de signo decorativista o hedonista.

<sup>130</sup> JO: 141, JONP: 40.

<sup>131</sup> TAP: 249-250.

<sup>132</sup> SNML: 25.

evolutiva de la más reciente pintura modernista avanzada; a saber: la arbitrariedad que comporta, y que deja la organización del espacio pictórico en situación de deficiencia en cuanto a su justificación. Esto es, se trata de un problema de justificación: dividido y estructurado el espacio pictórico en áreas, unas funcionando como figuras y otras como fondo (aunque gracias a Louis su relación sea más paritaria, despojada de componente táctil, “óptica”, “abstracta”) ¿cómo justificar la disposición exacta que esas áreas tienen entre sí y en relación con el total del espacio pictórico? El aspecto de técnica de “mano alzada” que afecta a la vieja técnica del dibujo no ha sido totalmente erradicado por la técnica de “manchado” de Louis. También encontrará Fried el planteamiento de este problema en su panorámica histórica de la pintura reciente; también hallará en ella una propuesta de solución. La solución siguiente que detecta Fried es la llamada “estructura deductiva”. Que va a ser, paradójicamente, una reintroducción solapada, aunque con un vocabulario distinto, justamente de la vieja categoría formalista de lo lineal y de ciertos recursos plásticos asociados a ella.

### ***3.4.3. Literalidad e ilusión, II/ Autorreferencialidad, II. La figura del soporte, la estructura pictórica y el problema de su justificación: “estructura deductiva”***

En la formulación greenberguiana de la teoría del medio artístico, “literalidad” e “ilusión” son dos términos absolutamente centrales: ambos, y no sólo el primero de ellos, definen en su tensión mutua el ámbito de lo pictórico y lo artístico, en relación de vínculo estructural. Y así ocurre también en la respuesta crítica de Fried a esa formulación, que asume esa tensión como premisa<sup>133</sup>. La muy idiosincrática noción de “abstracción” que usa Fried, como hemos tenido ocasión de ver en nuestro apartado anterior, tiene un estrecho vínculo con la dimensión de ilusión que hay en la experiencia de la obra artística, y no sólo autoriza sino que parece reclamar los efectos y recursos ilusionistas. Pero al mismo tiempo, también reclama poderosamente aquella otra dimensión que en la teoría greenberguiana del medio artístico, de la que Fried es a la par crítico y deudor, es la opuesta a toda ilusión: es decir, reclama la literalidad. Ya que los rasgos literales del soporte material característico del medio artístico se presentan como aquello capaz de dar a la obra de arte el principio interno de organización que exigen tanto la abstracción como la propia condición de artisticidad.

Ahora bien, a un nivel incluso más amplio que las dualidades “óptico-táctil”, “lineal-pictórico”, “línea-color”, que hemos ido viendo, la tensión dialéctica que enfrenta a la ilusión con la literalidad, es un verdadero motor de la evolución artística; y la literalidad del soporte está en conflicto tanto con la ilusión en general como, en particular, con su forma histórica concreta de la “opticidad”. En esto el pensamiento de Fried no es distinto del de Greenberg; pero Fried se encarga de complicar el planteamiento de Greenberg matizándolo y sutalizando. En primer lugar, Greenberg tiende a veces a pensar que de ambos aspectos es la ilusión el más característicamente “artístico”, el que define la obra como objeto artístico, porque ofrece la dimensión específica de experiencia que sólo el arte puede dar y que justifica su existencia en la sociedad moderna; mientras que tiende a ver la literalidad básicamente como aquello que hace de la obra un artefacto, objeto manufacturado, pero mero objeto: una asignación de roles que Fried relativiza, poniendo en la legitimidad y relevancia de los aspectos literales e ilusionistas salvedades importantes. En segundo lugar, conforme a la teoría del medio de Greenberg, es un imperativo artístico el que la ilusión no enmascare totalmente, sino que “reconozca” la literalidad del medio artístico, en una suerte de puesta al descubierto. En el

---

<sup>133</sup> SaF: 78.



imperativo artístico de “reconocimiento”, que en Fried es más importante aún que en Greenberg, y presenta una diferencia conceptual importante, de lo que se trata es del problema de la “justificación”, o racionalización, de los contenidos de la representación artística y de su organización, en función de los rasgos de su soporte. La diferencia radica en la reformulación que hace Fried de esa exigencia de justificación, adoptando la comprensión cavelliana del concepto de “reconocimiento” que es algo más que una explicitación, o debería serlo; uno de los problemas que va a encontrar Fried es la insuficiencia de su propia comprensión de la peculiaridad de la noción cavelliana en su discurso sobre la tensión literalidad-ilusión, la llamada “estructura”, y la cuestión de la justificación, al que dedicaremos este apartado.

En efecto, abstracción y artísticidad reclaman el ilusionismo. La noción de abstracción parece legitimar el ejercicio de recursos y efectos ilusionistas, ya que se presenta como una operación de transfiguración cuyo resultado es lograr hacer que el objeto artístico, como soporte de la representación artística, tenga un aspecto distinto del que normalmente tendría, visto desde otra perspectiva; por ejemplo, una que viera la obra de arte como un objeto cualquiera, o la mirada común sobre un objeto ordinario que no captara su esencia “convencional”, sino su aspecto común. Pero no cualquier ilusión tiene la legitimidad artística de la abstracción: según Fried, la ilusión en general en tanto que es una posibilidad dada de antemano por los rasgos del medio pictórico, que está dada de antemano sólo en virtud de dichas propiedades, no es propiamente un recurso artístico, y menos aún “abstracto”. Si la ilusión, en Greenberg, está relacionada con aquello que hace que del objeto artístico algo más que un mero objeto arbitrario, en Fried no basta la ilusión para que tal cosa ocurra: “artístico” es aquello que requiere ser “establecido como algo”, y la “primeridad del marcar” como ilusión a secas no lo es. Si volvemos la vista a las enmiendas que Fried introduce sobre la teoría esencialista del medio de Greenberg, recordaremos que, al contrario que para Greenberg, que la consideraba ya en el umbral de la artísticidad, para Fried la ilusión como posibilidad dada e intrínseca de la pintura, es casi una propiedad literal más del medio pictórico; es una especie de dato natural del medio artístico, de su soporte, y del aparato psicoperceptivo del sujeto de su experiencia, lo que al examinar la teoría del medio artístico de Fried hemos visto que en una ocasión éste denomina “primeridad del marcar” (*firstness of making*). Es posible hacer arte con ella, como es el caso, según Fried, de Louis<sup>134</sup>; pero para ello es necesario poner en juego propósitos, recursos y fines artísticos, como hace Louis. Justo al contrario sucede, según Fried, con el entonces llamado “Arte óptico”, u *Op Art*, basado en efectos de ilusión óptica, y que para Fried, meramente explota las propiedades cuasiliterales del medio artístico (o peor aún, a veces las de más de un medio artístico) y de la percepción humana, produciendo “trucos” ilusionistas<sup>135</sup>. El ilusionismo verdaderamente artístico, y por tanto abstracto, es aquél que sólo el medio artístico hace posible, pero que hay que producir mediante el manejo artístico de sus recursos propios.

Dentro de estos límites, la propia opticidad es un efecto ilusionista que legítimamente puede ser denominado “artístico” y “abstracto”, pues resulta del esfuerzo de una construcción a lo largo de un desarrollo histórico consistente en asumir problemas *artísticos* y proponer soluciones a ellos<sup>136</sup>. Aunque en el presente capítulo hasta este momento hemos venido presentando la noción de “ilusión” en estrecho vínculo con la de “opticidad” y “espacio óptico”, y ésta, como ilusionismo espacial “legítimo”, en contraposición al “ilusionismo tridimensional” de la pintura figurativa tradicional con modelado, escorzo y perspectiva, es

<sup>134</sup> Cfr. ML: 119.

<sup>135</sup> Esta es la razón de la condena crítica de los primeros cuadros de estilo *Op* de un artista que más tarde Fried llegaría a apreciar, Larry Poons; cfr. NYL 10: 55-56/ AO: 310-311.

<sup>136</sup> SaF: 78.

evidente que se trata sólo de dos modalidades determinadas del ilusionismo plástico, y que la noción de ilusionismo cubre un espectro de recursos y posibilidades más amplio. Ciertamente Fried tiende a presentar como “óptico”, además de “abstracto”, casi cualquier tipo de recurso ilusionista “legítimo” que no evoque la tridimensionalidad y el volumen o comporte asociaciones “táctiles”. Fried se refiere a recursos ilusionistas cuando habla de los medios “abstractos” de intensificación de los recursos plásticos mediante el uso de bandas multicolor en el último Louis, en las series de “unfurleds” y “stripes”; y desde 1967 los cuadros de bandas horizontales de Noland, con efectos tales como la “arbitrariedad abstracta” (es decir, la ilusión de que las bandas parezcan más independientes entre sí de lo que realmente son) o la “multiplicidad abstracta” (es decir, que parezca haber más colores distintos de los que realmente hay), resultantes de la disposición en bandas, o aún los efectos de “secuencialidad” del color de Olitski<sup>137</sup>. O cuando atribuye al ilusionismo óptico de las obras de Louis o Caro la capacidad de recrear modalidades inauditas del ser material e incluso de transfigurar “ópticamente” la tactilidad<sup>138</sup>. Pero no siempre se refiere con ello propiamente a la noción de “opticidad” que tomó de Greenberg, y que es a lo que él denomina “espacio óptico”, cosa que se pondrá cada vez más de relieve en textos posteriores a “Shape as Form”.

Por lo que hace a la literalidad, que debería ser el objeto de la relación de reconocimiento (aquello que es “reconocido” en ella), también hay para Fried matices que observar en cuanto a qué es y qué no es artísticamente legítimo y relevante. Recordaremos ahora que Fried planteaba una distinción muy analítica entre la literalidad en general, en tanto que pluralidad de propiedades físicas que pueden poseer cualesquiera objetos físicos, incluidas las obras artísticas en cuanto que tales objetos, pero que no caracterizan a éstas como objetos artísticos, y aquellas propiedades que, siendo, sí, literales y “físicas” de un objeto artístico, lo caracterizaban como objeto artístico y de un medio específico, frente a todos los objetos extraartísticos y también frente a los objetos de otros medios artísticos. Estas últimas podían, incluso, ser propiedades de la misma índole que las de los restantes objetos ordinarios, desde el punto de vista “físico”; pero desde el momento en que entraban a formar parte constitutiva de las propiedades de un medio artístico en alguna de sus formas históricas, exigían una consideración distinta desde esa perspectiva “artística”. Sólo estas últimas constituían la “literalidad específica” del medio artístico; y además, sólo ellas podían, en su caso, llegar a hacerse artísticamente relevantes para el valor de calidad de la obra, contribuyendo al mismo. Recordemos que Fried reconoce que para el medio pictórico hay toda una variedad de tales rasgos literales del soporte pictórico: peso, dimensiones del bastidor; extensión, trama y textura del lienzo; todos los cuales pueden considerarse, de derecho, aspectos de la literalidad específica del mismo en tanto que pertenecen a algo que es históricamente constitutivo del medio del arte de la pintura de caballete (aunque muchos objetos comunes puedan tener también extensión, o textura, o peso, etc.), y que estos aspectos legítimamente podrían llegar a manifestar una aspiración artística a su “reconocimiento”. Pero Fried señala que sólo unos pocos habían llegado históricamente a ser *relevantes* e incluso a contribuir a la calidad artística de las obras del medio pictórico, sobre todo en el curso histórico del modernismo: precisamente los señalados por Greenberg, en “Modernist painting”, como constitutivos irreductibles últimos de la esencia del medio pictórico, el plano de superficie del soporte y los límites del mismo. Y Fried insistía en que, aunque históricamente contingente y potencialmente susceptible de cambio futuro, este hecho no era

<sup>137</sup> TAP: 246-247, 250; ML: 123; RWKN: 186-187. El doble propósito de estos recursos sería evitar el decorativismo del colorismo y, lo que está muy relacionado con ello, evitar los riesgos de la objetualidad.

<sup>138</sup> ML: 113-114.

ni arbitrario ni casual: se derivaba de una “necesidad profunda”, que no podría cambiar a su arbitrio cualquier artista individual<sup>139</sup>.

Según Greenberg, en todo tiempo el verdadero arte habría mantenido cierto grado de reconocimiento de la literalidad, y Fried parece aceptar que una tendencia al incremento de ese “reconocimiento” acompañaría a la evolución de toda la pintura modernista desde su comienzo<sup>140</sup>. Tanto para Greenberg como para Fried, y conforme al requisito de reconocimiento, es necesario que la organización de los elementos del espacio plástico interno a la obra tengan algo que ver, se pongan de acuerdo con alguna o algunas características físicas o literales clave del soporte. Fried va a entender el “reconocimiento” en términos de puesta en común entre el principio rector de la organización general de los elementos plásticos de la obra y los rasgos literales del soporte en cuestión. Y entenderá esa “puesta en común” en términos de elevación de algún rasgo relevante de la literalidad del soporte al rango de principio rector de la “estructura”; aunque más tarde Fried va a encontrar que es necesario matizar en cada caso en qué consiste esa puesta en común, en qué debe consistir la relación entre propiedad del soporte y organización plástica, para hacer justicia a una noción de “reconocimiento” que no quiere ser la meramente morfológica y “explicitativa” de Greenberg, sino la contextual e intencional de Cavell.

Fried llama “estructura pictórica” a la organización de elementos plásticos entendida de una manera muy global (que abarca a todos los elementos plásticos internos), y como regida por un principio único. “Estructura” es la noción analítica más general que usa Fried, más que la de “forma”, incluso en sus textos ostensiblemente más formalistas, y también reemplaza con ella a otras de origen más tradicional como “composición”. Sobre todo en su primera época como crítico, Fried da a las cuestiones de estructura el principal protagonismo en la evolución de la pintura modernista, en contraposición con lo cual el color y otros aspectos como el toque y la factura juegan un rol subordinado, como así lo ha reconocido Fried<sup>141</sup>. El problema de la estructura pictórica es el problema de alcance más general en la serie de los que hemos estado examinando en estos tres apartados (papel de la opacidad, papel del dibujo, estructura general de la obra): como hemos dicho, se trata del problema de la justificación de la organización global del espacio plástico según un principio también plástico e “interno” al medio artístico, principio que es concebido en términos de “reconocimiento” de la literalidad del medio. Como hasta ahora sólo ha sugerido Guillermo Solana, que sepamos<sup>142</sup>, esta idea puede verse como un desarrollo, dentro de la polaridad wölffliniana de “forma abierta”/“forma cerrada”, del polo de “lo cerrado”, que en la serie de polaridades de Wölfflin es el afín a “lo lineal” (aunque en Wölfflin esta oposición, como su polo de lo “abierto”, sólo puede ser *relativa*, pues en arte todo debe ser en cierta medida “cerrado”<sup>143</sup>, de suerte que una forma artística siempre será, en alguna medida, “cerrada”):

Por forma cerrada entendemos la representación que, con medios más o menos tectónicos, hace de la imagen un producto limitado en sí mismo, que en todas sus partes a sí mismo se refiere; y entendemos por estilo de forma abierta, al contrario, el que constantemente alude a lo externo a él mismo y tiende a la apariencia desprovista de límites, aunque, claro está siempre lleve en sí una tácita limitación que hace posible precisamente el carácter de lo concluso en sentido estético<sup>144</sup>.

<sup>139</sup> JONP: 37.

<sup>140</sup> TAP: 234, 252, 261.

<sup>141</sup> AIMAC: 27.

<sup>142</sup> Cfr Guillermo Solana, “Teorías de la pura visualidad”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, 1996, vol. 2, p. 224.

<sup>143</sup> Cfr. nuestro apartado 1.4.1.

<sup>144</sup> Wölfflin, *Grundbegriffe*, p. 147; trad. cast., p. 141.

La idea de “cierre” en Fried, para quien, igualmente, todo en el arte debe en cierta medida ser “cerrado”, está presente no sólo en las consideraciones sobre la estructura, sino en otros varios niveles teóricos<sup>145</sup>. El ideal de estructura, que Fried en una ocasión denomina de autorreflexividad<sup>146</sup>, sería el de un “cierre total” en los términos del pasaje de Wölfflin citado: que el principio rector de la organización sea la referencia del cuadro a “su propio espacio”. Eso implica que todo lo que hay en el espacio plástico de la obra debe quedar ordenado conforme a los rasgos de dicho espacio: su superficie plana, sus límites; el espacio plástico no puede ser mero contenedor neutro de objetos de representación o figuras que se encuentran dentro de él relacionadas entre sí por una ratio que es ajena a ese espacio. Y el objetivo es asegurar que dicho principio salvaguarde a la organización de la obra de toda arbitrariedad, que le confiera la convicción que da la necesidad, y la libre del riesgo de quedar reducida a una “mera” manifestación de voluntad subjetiva del autor.

Se trata de evitar una estructura basada en lo que llama Fried “relaciones geométricas”, “compositivas”, o a veces también “dibujísticas”: relaciones de equilibrio de uno a uno entre elementos del espacio pictórico, dejadas a la discreción, pero también al albur, de la inteligencia compositiva, del arbitrio, y en definitiva, del “gusto” del artista<sup>147</sup>. Es decir, se trata de renunciar a una modalidad de práctica pictórica que Fried, por respecto al tipo de acto creativo que lo produce, llama “composición”, en un sentido específico y peyorativo que se contrapone al ideal unificador y generativo fuerte de la “estructura”, y que Fried denomina, por el régimen generativo con el que opera, “relacional”. En la “composición relacional”, la obra es producto de un procedimiento de prueba-error-corrección, que parte del espacio plástico de un soporte dado, y va situando dentro de él elementos particulares de la composición que pone aproximativamente en relación unos con otros, probando hasta que da con la relación “justa” de equilibrio, en un proceso aditivo, “inductivo”, de lo particular a lo general: de relaciones particulares de elementos uno a uno, a relaciones entre grupos de elementos, hasta dar con el equilibrio global del espacio plástico como resultante acumulativo de todas las relaciones particulares. Un procedimiento que fuerza al artista a alternar en el acto creativo los momentos en que interviene activamente sobre la obra con otros en que contempla el resultado de su intervención, delibera, y corrige o prosigue al nivel siguiente: a esto llama Fried, peyorativamente, “componer”<sup>148</sup>.

Fried asume el lema, dirigido por Barnett Newman contra la pintura europea de abstracción geométrica, de que el futuro de la abstracción está en un arte “sin geometría”<sup>149</sup>. Para Fried, esto quiere decir un arte donde la obra sea producto de un procedimiento generativo integral, que tome como referente las propiedades de su medio, y que no sea “inductivo”, sino “deductivo”; es decir, donde las relaciones de elementos no sean de uno a

<sup>145</sup> Uno de ellos es, precisamente, la “teoría de la teatralidad”: en el nivel de la relación obra-espectador y de la actitud retórica de aquélla hacia éste, lo teatral es allí lo abierto, mientras que la absorción es lo cerrado. El reflejo del vínculo entre problemática de lo teatral y problemática del “cierre” lo ha identificado el propio Fried en uno de los padres del formalismo, nada menos que Roger Fry. Según Fried, la tendencia de Fry a afirmar la autonomía artística y a la concepción abstracta y no representativa de la obra de arte tendría este sentido antiteatral; y Fry habría creído acriticamente en la capacidad de los bordes y límites de la representación para asegurar esa independencia (RFF: 27). Hay en Fried también un nivel semántico de la idea de “cierre”, relacionado con la teoría de la teatralidad y con la crítica antiteatral al Minimalismo, que será más importante aún que el cierre “formal” o físico del objeto artístico; lo veremos en el apartado 3.6.4.

<sup>146</sup> TGSG: 23. Un ideal que Fried asocia con la integración de fondo y figura en un “mosaico uniforme” (*over-all mosaic*).

<sup>147</sup> ML: 125.

<sup>148</sup> Sobre este problema, cfr. 3.8.2. (desde la perspectiva del espectador) y 3.9.4. (desde la del artista).

<sup>149</sup> NYL 8: 70/AO: 298.

uno sino que estas relaciones particulares queden determinadas desde la totalidad. Y lo cierto es que, aunque Fried bien puede haber tomado de Cavell el motivo de la crítica a la “composición”, entendida en un sentido muy determinado, no parece haber por lo demás mucha coherencia entre las posiciones de ambos; ya que Cavell precisamente hace objeto de sus censuras a los, en su opinión, excesos de los procedimientos de composición “generativos” y totalizadores de los compositores europeos del serialismo integral, en uno y el mismo texto en que se suma a las alabanzas de Fried a Stella; cuando precisamente es un similar procedimiento generativo y total el hallazgo de Stella para la pintura que Fried celebra, y que Cavell hubiera debido criticar. No es cuestión aquí de entrar a aclarar este asunto, tarea que queda para el estudioso de Cavell; aunque probablemente Cavell respondería aduciendo diferencias significativas, entre uno y otro caso, en cuanto al papel de la respuesta individual del artista y la integralidad del rasgo del medio invocado como principio rector de la organización a la naturaleza propiamente artística del medio en cuestión<sup>150</sup>.

Muchos procedimientos y recursos hay para articular el espacio plástico de una obra pictórica en una estructura. Pero la distinción más general que en ocasiones utiliza Fried es entre los “diagramáticos” y los “no diagramáticos”. Fried emplea el concepto de “diagrama” y de lo “diagramatizable” para referirse a la división del espacio plástico en zonas diferenciadas producida por medio de contenidos plásticos de perfil claro, nítido, que serían descriptibles y resumibles en un esquema lineal<sup>151</sup>. Habla, así, de “visión diagramática” de las formas y elementos compositivos, en contraposición a lo “no-diagramatizable”, que sería cualquier modo de articulación estructural y diferenciación del espacio plástico basado en elementos plásticos que son irreductibles a esquemas gráficos. No diagramatizable, por ejemplo, sería el empleo estructural únicamente del color liberado de dibujo y sin “figuración” de tipo alguno, como el que hace Olitski. Lo diagramático, en cambio, permanece ligado a algún tipo de figura, de perfil, sea producto de recursos lineales o sin ellos (como ocurre en la “figuración óptica” de Louis, que no es lineal, pero sí es “diagramatizable”).

---

<sup>150</sup> Por ensayar una respuesta breve, recuérdese en Cavell “composición”, en un cierto sentido no peyorativo, simplemente designa una dimensión general del acto creativo artístico. Pero en otro sentido, éste sí peyorativo, Cavell critica la noción de “composición” entendida como la práctica compositiva musical peculiar del serialismo: un procedimiento generativo basado en la determinación precomposicional de parámetros, anterior al proceso de realización del objeto o discurso sonoro propiamente dicho, la cual se produce generativamente por relación de determinación casi automática sin intervención “personal” del compositor en el desarrollo del proceso. En los procedimientos serialistas “integrales” el acto selectivo del artista se limita a determinar los parámetros iniciales, pero muy rigurosamente, a diferencia de lo que sucede con los procedimientos aleatorios, que Cavell critica también con otros argumentos, aunque el resultado indeseable viene a ser igual: la sensibilidad personal del compositor queda convertida en irrelevante respecto al resultado final, y asumir responsabilidad creativa sobre éste es una farsa: la obra resultante no “dice” nada. En el caso de la “composición”, es la falta de intervención de la respuesta personal del autor es lo que Cavell, el humanista, critica: puesto que todo está acordado de antemano, la respuesta personal no puede intervenir luego. Cavell sostendría probablemente que no se puede decir lo mismo del procedimiento deductivo de pintores como Stella, pues en él sí interviene su respuesta personal en la elección de rasgos del soporte, y por el mero hecho de que Stella llega a ese proceder en respuesta a un problema planteado por la historia y la tradición de su medio (aceptando la argumentación “histórica” de Fried), y no como una arbitrariedad. Cavell minimiza el papel de la sensibilidad personal del compositor serialista en la elección compositiva de parámetros previos, y añade que en el caso de la música los principios generativos invocados no son propiamente musicales, no caracterizan a la música como un medio artístico (que Cavell concibe como narración, ordenación discursiva de tiempo con sentido, en la cual radica para Cavell la *presentness* del medio musical), y tampoco vienen impuestos por la evolución histórica de la música o de sus problemas. Los parámetros perceptivos y acústicos del sonido no son para Cavell ni característicos del medio musical como arte, ni viene impuesta su relevancia por la evolución reciente, dice Cavell, que en el fondo es un nostálgico de las formas musicales “narrativas” derivadas de la tonalidad.

<sup>151</sup> JO: 141.

Un típico recurso estructurador diagramático es el “dibujo”, tal como Fried y Greenberg lo entienden. Tradicionalmente el concepto equivalente al de la estructura es la “ordenación” o “composición”, y su principal proceso o recurso plástico generador es, justamente, el dibujo. Pero ni lo es ya, ni puede serlo en la pintura modernista según Fried; y es aquí donde cobra protagonismo el tercero de los motivos de repudio del dibujo que hemos venido señalando hasta ahora: la arbitrariedad. El dibujo es una alteración irreversible que trastoca la literalidad del material sin elaborar<sup>152</sup>, mediante una acción de trazo de marcas controlada inmediata y directamente por la mano alzada del artista. Es una modalidad particular de realización de la potencial “primeridad del acto de marcar” que es dato primario del medio pictórico. Y como tal, tiene dos aspectos: primero, su carácter intencional, ya que es producto de una pulsión: expresa una voluntad por parte del artista de apropiarse del soporte interviniendo en él<sup>153</sup>; segundo, y consiguientemente, su arbitrariedad, porque el modo como quedan dispuestas las partes de la obra resultante de ese acto es contingente, y su relación con propiedades “internas” al medio es indirecta, mediada por la intelección y arbitrio del artista, en un modo de obrar en el acto pictórico que introduce sobre la previa indiferenciación del medio literal lo que Fried llama, peyorativamente, el modo de la composicionalidad relacional<sup>154</sup>. Por expresar intencionalidad, el dibujo es lo que determina a la obra como producto de un acto humano, tal y como ha de ser cuando se trata de arte; pero su arbitrariedad da al traste con la aspiración a la necesidad y justificación de la estructura, y con ello, destruye la capacidad de convicción de toda estructura que parezca generada por medio de recursos del dibujo lineal.

En lo que va del presente capítulo, hemos examinado ya alguno de los tipos básicos de “estructura pictórica” de los que Fried habla y que reconoce como tales; la mayoría habían sido sugeridos ya por Greenberg. La estructura cubista y post-cubista<sup>155</sup> es la que en las narrativas evolutivas de Fried ocupa el lugar de la primera modalidad de organización pictórica modernista, con un claro avance en la dirección del “reconocimiento” de la literalidad, ya que resultaría de un principio de organización de la imagen que tendría un carácter “reflexivo e interno”, que se sitúa en propiedades literales del soporte pictórico, y que aspira a ser omnicomprendido<sup>156</sup>, aunque esta aspiración se verá limitada. Se trata de aquella estructura en que el elemento rector es el plano de superficie del soporte pictórico, y donde la representación se construye mediante planos que tienden a estar situados paralelamente al de superficie, pero cuya orientación no tiene en cuenta la forma de los bordes del soporte. Es, además, una organización centralizada: los elementos figurativos tienden a concentrarse en torno al centro, rehuyendo y dejando vacías las esquinas y zonas vecinas a los bordes, de modo que las zonas de la composición próximas a éstos resultan de estatuto problemático.

La expresión más diáfana de este proceder estructural estaría en el primer Mondrian, quien, en sus obras de formato oval, habría explicitado y radicalizado la estructura cubista presente ya en obras de Picasso y Braque, y que la habría criticado luego, en su estilo de la década de 1920, basado en planos uniformemente expandidos hasta los bordes<sup>157</sup>, modelo estructural este último donde, frente a la profundidad espacial residual de la estructura propiamente “cubista” (la del cubismo analítico), la ilusión espacial tiende a cero con la máxima proximidad de los planos internos de la composición al de la superficie pictórica.

---

<sup>152</sup> ML: 119.

<sup>153</sup> ML: 122.

<sup>154</sup> ML: 125.

<sup>155</sup> TAP: 222, 252-253.

<sup>156</sup> TGSG: 23.

<sup>157</sup> TAP: 252-254.

Greenberg asoció este modelo al cubismo sintético, y lo distinguió como propio de la abstracción lineal geométrica post-cubista. Para Fried, en cambio, esta diferencia es menos relevante, y se trata del mismo tipo de estructura, con mismo principio estructural, tanto en el cubismo analítico como en el sintético y en la abstracción lineal que deriva de él, con la diferencia de que en ésta se da rienda suelta a un impulso de expansión lateral de los contenidos por todo el espacio pictórico que no existía en el cubismo analítico. La línea principal del Expresionismo Abstracto, en artistas como De Kooning, se limitaría según Fried a resucitar en esta modalidad estructural el pictoricismo y el ilusionismo de modelado y de volumen, ya que no la profundidad espacial, que ya estaban presentes en el cubismo analítico. En cambio, para Fried, y también Greenberg, la verdadera innovación es la estructura *all-over* de Pollock (aunque Fried habla del *all-over* casi más como un estilo o técnica, y años después, se desmarcaría de la noción greenberguiana de “composición *all-over*” como un extravío analítico<sup>158</sup>): como ya explicamos largamente, se trata de un espacio de densidad uniforme, ocupado por todas partes igualmente por elementos, y recorrido por línea libre, sin relaciones de fondo-figura ya que la línea no las produce, y por tanto “óptico”, además de “abstracto”.

Pero, según el análisis de Fried, en la coyuntura más actual de la evolución del arte moderno, ninguna de estas propuestas parece bastar para responder de modo suficientemente radical a las nuevas exigencias de reconocimiento impuestas por la literalidad del soporte pictórico, ni a la ambición de integralidad del principio organizativo interno; y no sólo porque puedan emplear, como así es, el recurso lineal del dibujo. Para empezar, en la estructura cubista la configuración, expandiéndose a partir de un núcleo central, tendía a disolverse y hacerse confusa hacia los bordes, área que quedaba insuficientemente determinada. Además, y a pesar de la orientación de los planos internos en paralelo a la superficie del soporte, es uno y el mismo proceder inductivo y aproximativo, el de la composición y las relaciones “geométricas”, con sus deficiencias, el que opera para determinar las posiciones relativas de estos planos y la ubicación de otros elementos plásticos, en la estructura de tipo cubista y sus variantes, incluida la del Mondrian de madurez. Y la única razón para decir que esto último no ocurre igual en la estructura *all-over* de Pollock sería en consideración a ciertos aspectos de la relación obra-artista en el proceso creativo por el que Pollock los produjo, basado en la técnica del “goteo” y el trabajo directo sobre el lienzo de gran formato en el suelo, como veremos. Pues por lo demás, como estructura, el resultado en el *all-over* no está menos alejado que las anteriores formas de organización de las aspiraciones totales de justificación y generatividad, por muy uniforme que sea el espacio plástico al que el *all-over* da lugar.

Además, hay en esa coyuntura histórica presente un cambio crucial, que Fried intuyó muy pronto<sup>159</sup>. Conciérne a cuál de aquellas dos únicas propiedades literales del soporte que, de entre todas las normas convenciones del medio pictórico, son las convincentes y necesarias como relevantes, es decir, plano y limitación, puede aún ser candidata a factor central en la

<sup>158</sup> En “Optical allusions”, donde Fried se adhiere en cambio a su idea del carácter “vectorial” de la línea no-dibujística y cursiva de Pollock, y curiosamente hay un acercamiento de Fried a aspectos de las interpretaciones “existencialistas” que Greenberg y él mismo habían denostado. La tesis básica es que la técnica de *dripping* y la composición *all-over*, organización lateral expansiva, y otros artificios de Pollock, en realidad son aspectos subordinados, y se han de ver a la luz de una intensa pulsión, o deseo por parte del artista hacia la realización de la intensidad pictórica; esa pulsión sería una “exigencia existencial” del artista (OA: 97). En el plano artefactual y material del objeto artístico y su realización, esta pulsión se manifestaría en la densidad y complejidad textural y la motricidad. En el plano de la recepción, esto supone una gran importancia de los aspectos experienciales. Fried vincula así esta relectura actualizada de Pollock a dos líneas maestras de su discurso más reciente: la corporeidad (en sus libros sobre Courbet y Menzel) y la frontalidad o *facingness* (en *Manet's Modernism*), de la última de las cuales reconoce el precedente en ideas del propio Greenberg (OA: 98).

<sup>159</sup> NYL 13: 41-42/AO 319-321.

estructura pictórica. La estructura de tipo cubista, en cualquiera de sus variantes, se basa en la norma del plano pictórico, y cumple su obediencia al mismo hasta el punto de la verdadera contravención de la otra norma relevante para Fried: la de los límites del soporte (esa contravención sucede en Mondrian). Pero además, su reinado pertenece a otra época, ya no la presente, pues, arguye Fried, la fuerza de convicción de esa norma determinante se debilita a manos del ilusionismo óptico desarrollado por Pollock y sus sucesores: recordemos que el efecto del ilusionismo propiamente óptico (como lo fue el del ilusionismo tridimensional tradicional, pero ahora de modo “legítimo”), es crear un espacio ilusorio que neutraliza la superficie del soporte, aunque sin negarla, y esto es lo que sucede en el *all-over* pictoricista y óptico de Pollock, también en la estructura proto-deductiva de Newman, y en lo que de estos dos artistas toman Louis, Noland u Olitski.

En cambio, es la otra norma principal, la propiedad literal de los bordes o límites del soporte y su perfil, la que se convierte en cuestión crucial en pintura reciente. Lo que se echa en falta, dice Fried, es una justificación de la organización del espacio plástico, una justificación integral, más comprehensiva de lo que cualquier tipo de estructura precedente puede ofrecer. Pero una justificación que tenga en cuenta, reconozca, haga contar como determinantes los bordes del lienzo, que en ese momento son la propiedad literal relevante del soporte pictórico que no ha sido neutralizada por medios ilusionistas, y además, la única propiedad literal restante (descartada la superficie) que es relevante, y que lo es necesariamente:

Es significativo el hecho de que, tras la disolución de la tactilidad por Newman y Louis, otras características literales del soporte – su peso, por ejemplo – no se convirtieron en el centro de atención de una nueva y más aguda conciencia por parte de los pintores avanzados. Incluso más significativa es nuestra falta de sorpresa ante el hecho, nuestra incapacidad de concebir la pintura modernista transformándose hasta tal punto que consideraciones tales como el peso pudieran llegar jamás a ser relevantes – una incapacidad que creo que no es una deficiencia de la imaginación. Es decir, que quisiera sugerir que Noland y Stella *no podrían* haber basado sus cuadros en otras características literales del soporte y aún así hacer buenos cuadros, o incluso objetos que pudieran llevarnos a tomárnoslos en serio como cuadros. Y si esto es verdad, sugeriría que la estructura deductiva representa algo distinto del resultado de una *decisión* por parte de Noland y Stella de basar la estructura de sus cuadros en la forma y tamaño del soporte: no porque no *tomaran* tal decisión, sino porque una decisión de basar sus cuadros en cualquier *otra* característica del soporte hubiera dado como resultado cuadros malos, o ningún cuadro en absoluto. [JONP: 37]

La relevancia de la norma constitutiva de la limitación del plano pictórico por los bordes del lienzo, estaría ya anunciada como posibilidad, junto al plano de superficie y su problemática asociada, desde el principio de la Modernidad artística, desde época de Manet. Pero lo que variará es qué sea lo que cuente como reconocimiento de los bordes o límites; en Manet, por ejemplo, será perfectamente compatible la obediencia a esta norma con encuadres que cortan figuras de la composición por los lados<sup>160</sup>: en esa época, parece posible el reconocimiento de los bordes mediante su rebasamiento. En el cubismo, con las composiciones ovales centralizadas y la centralización de la densidad estructural, esta posibilidad es dejada de lado, y el uso ocasional del formato oval de soporte, antes de Mondrian, sólo habría sido casual, sin responder a consideraciones de coordinación de la forma de los límites del soporte con la disposición de los elementos internos de la composición<sup>161</sup>.

Pero ya en Mondrian habría reaparecido la preocupación por el reconocimiento de las áreas próximas a los bordes, con su expansión de los elementos plásticos por toda la extensión

<sup>160</sup> TAP: 261.

<sup>161</sup> TAP: 253.



del espacio plástico hasta los límites, aunque en sus propias obras, por falta de suficiente coherencia y coordinación con dichos bordes, la composición parecería proseguir más allá y por debajo de esos límites, rebasándolos; y aquí el rebasamiento no podría ya contar como un reconocimiento<sup>162</sup>. Así, en época más reciente, se habría convertido en una prioridad el impedir que los contenidos plásticos de la estructura de la obra produzcan la perturbadora ilusión de rebasar los límites de su soporte y prolongarse “más allá”, como “por debajo” del marco de la obra y de las paredes de la superficie de exposición. Se trata, pues, de hallar una modalidad de estructura en que los bordes del soporte estén en relación generativa directa, inmediata, con los contenidos del espacio plástico y su organización, ya sean estos contenidos los que “generen” esos límites (o parezcan generarlos, produzcan la convicción de hacerlo, que eso es al cabo lo importante), ya sean, a la inversa, los bordes dados del soporte, con su perfil, proporciones, dimensiones dados de antemano, los que generan aquellos contenidos. De modo que los bordes oficien verdaderamente en su papel de límites y contengan toda posible energía expansiva ilusoria del espacio plástico con sus contenidos hacia fuera de los confines exteriores del perímetro de su soporte; y ello exige, piensa Fried, que o bien los límites justifiquen generativamente el interior de ese espacio<sup>163</sup>, o viceversa. Hay que incorporar los bordes como parte integrante de la obra, hacer que “cuenten”; hay que neutralizar la diferencia ente “dentro” y “fuera” de la obra, para que no haya nada de la obra y su soporte que parezca quedar “fuera” de ella.

La figuración óptica, que hemos examinado en el precedente apartado de este capítulo, y que tal vez podría considerarse un modo de estructura (aunque Fried no la llama así), no podría ser una respuesta a esa exigencia, pues se trata de un modo de organización pictórica del espacio plástico de la obra cuya relación con el factor literalidad es básicamente negativa: parece prescindir totalmente del factor literalidad. Se basa únicamente en la neutralización de la literalidad del plano pictórico que permite el recurso ilusionista de la opticidad (del “espacio óptico”, propiamente), más el uso del recurso plástico del color, con omisión de la línea, para crear la figura. Conforme argumenta Fried, este modo de proceder, que no había sido el que regía la evolución de la pintura modernista antes de ese momento (pues en el cubismo y postcubismo hay un elemento literal rector, justamente el plano pictórico que la opticidad ha dejado fuera de juego después de Pollock o Newman), no puede seguir perpetuándose mucho tiempo con resultados artística y cualitativamente convincentes. Louis sería el último autor que puede convencer con una estética basada solo en los efectos de la figuración y la opticidad. A partir de aquí, será necesaria la justificación de la estructura en atención a la propiedad literal de los bordes; y una justificación total, no basada en juegos de ajustes parciales.

Cierto que la figuración óptica de Louis es un avance en el reconocimiento del soporte: al contrario que el *all-over* de Pollock (e incluso que el espacio óptico de Newman), Louis había conseguido activar el lienzo mediante su transfiguración “óptica”, haciendo que el plano del soporte no fuera un mero contenedor indiferente de la ilusión ni un campo negativo de resalte o expansión de la figura, pero que tampoco quedara simplemente obviado<sup>164</sup>. Sin embargo, Louis no logra hacer integral ese reconocimiento: no logra que todos los aspectos de la composición tengan relación generativa exhaustiva con el soporte. En su figuración óptica subsisten restos de relaciones “geométricas”: el área ocupada por la

---

<sup>162</sup> TAP: 254.

<sup>163</sup> Esta opción, que como veremos en breve, es la de la estructura deductiva, viene a suponer una tesis de anterioridad del espacio representacional sobre sus contenidos, o sobre lo representado en él; tesis que, como norma de la actividad artística, en Fried es válida al menos para la pintura modernista de inspiración cubista.

<sup>164</sup> ML: 117.

figura deja zonas adyacentes desocupadas entre sus perfiles extremos y los bordes del lienzo, la justificación de cuya anchura y otras características es dudosa, como tampoco es clara la relación de la ubicación y perfiles de dicho motivo figurativo con el perímetro del soporte; en su serie de “velos” la figura tiende a deslizarse hacia el borde inferior sugiriendo su prolongación por debajo y más allá de él. El propio Morris Louis, hacia el final de su vida se habría percatado de estos problemas, y habría sentido la necesidad, según Fried, de poner en relación la ubicación de sus “motivos” óptico-figurativos con el soporte y sus límites, por ejemplo en obras de la serie *Aleph*, de hacia comienzos de 1960, por la simple solución de centrarlos radialmente en el espacio plástico<sup>165</sup>. Esta solución por centralización es también la de Noland, que la perfecciona en el sentido de la deductividad.

La verdadera respuesta y el avance genuino en esta dirección es lo que Fried denomina “estructura deductiva”, de la que él mismo se cree descubridor de su verdadero significado evolutivo modernista, y cuyo precursor sería Barnett Newman<sup>166</sup>. Se trata de aquella forma de organización que hace de la propiedad literal de los bordes del soporte, y de la figura formada por ellos, el objeto plástico de reconocimiento y el principio estructurador y generativo de todos los contenidos del espacio plástico; en principio en beneficio, o al menos no en perjuicio, de la compatibilidad con la ilusión de opticidad, dado que, según Fried afirma, se trataría de una propiedad literal del soporte sin asociaciones táctiles y menos obstrusiva que otras en su materialidad; afirmación algo sorprendente, que queda pendiente de prueba<sup>167</sup>. Gracias a la “estructura deductiva”, ciertas propiedades literales del soporte se harían rectoras de toda la organización de la obra, correspondiendo a una tendencia inaugural de la pintura modernista. Así responde Fried a dos cuestiones, ambas de herencia greenberguiana. Primero, a la problemática greenberguiana del estatuto de la obra de arte y la tensión entre la teoría del medio, que subraya la literalidad, y la necesidad de preservar la ilusión que también impone la preservación de la riqueza específica de la experiencia artística. Segundo, a la exigencia antirromántica o antiexpresionista de eliminar toda arbitrariedad que lleva a la eliminación del dibujo en favor de procesos de realización más “automáticos” e impersonales<sup>168</sup>.

Hay muchas maneras de realizar esta idea de la estructura deductiva: más moderada la de Noland, más radical la de Stella, que, como vamos a ver, va a significar una reintroducción de la figuración y lo lineal, junto con el cierre estructural. El precursor habría sido Barnett Newman en sus cuadros atravesados por una o unas pocas bandas verticales (*zips*). En un análisis de, estos cuadros, diferente del que ofrecía Greenberg en “After Abstract Expressionism”, Fried sostiene que la función de la banda vertical en ellos es situarse, como elemento plástico destacado, en una relación estructural con el borde del lienzo al que es paralelo, instaurando esa relación como un elemento estructurador activo de la obra. Sin embargo, la deductividad en estas obras se reduce a dicha “relación deductiva” entre la barra vertical y uno cualquiera de los dos bordes que le son paralelos, quedando por lo demás su situación en el plano pictórico carente de determinación deductiva, y por tanto, con un residuo

<sup>165</sup> ML: 113, TAP: 118.

<sup>166</sup> En AIMAC: 58 n 26, Fried dice haber introducido por primera vez esta noción en la “Letter” de Mayo de 1964, para contraponerla al proceder de Olitski; cfr. NYL 13: 41-42/AO 319.

<sup>167</sup> TAP: 234. ¿Por qué, si la línea de contorno es táctil, no iba a serlo también el borde de los objetos, que es la contrapartida de aquella en el mundo “real” extraartístico? Para formalistas como Wölfflin o Riegl, de hecho, la plástica lineal es algo propio de una psicología primitiva que busca construir una imagen del mundo que contrapesa la ansiedad del flujo de las apariencias de una inestable realidad “óptica” de puros fenómenos sin solidez ni contornos fijos. La uniformidad de la superficie lisa, pero también la clara línea de contorno, es según esto, el correlato plástico de un mundo de objetos sólidos y bien determinados, que la “mente primitiva” (en Wölfflin) o las culturas preclásicas y egipcia (en Riegl) idealizan según sus deseos y expectativas vitales.

<sup>168</sup> TAP: 234, 252.

de “relaciones geométricas”. Y en Newman, a quien Fried no atribuye las inquietudes de Pollock o Louis por la figuración, esta estrategia está subordinada al fin de preservar la opticidad garantizando una relación cromática y textural del *zip* con el fondo, parámetros estos que difícilmente son “justificables” por medios o criterios deductivos<sup>169</sup>.

Algo similar sucede con la estructura en Noland<sup>170</sup>, quien, en combinación con la técnica de manchado usada por Louis para producir “figuración”, tomaría de Newman la relación deductiva, ubicando los elementos plásticos “figurales”, o más bien “diagramáticos”, de sus obras en relación definida con respecto a bordes y esquinas del soporte, a raíz de su descubrimiento de la convicción suscitada por la fuerza de anclaje del centro del lienzo<sup>171</sup>. En sus cuadros de la serie de “dianas” (*targets*), basados en motivos concéntricos centrados, la relación deductiva con los bordes es mediata, a través del centro del área pictórica delimitada por aquellos, pero sin contacto directo del motivo con los bordes. Pero esa relación es directa en los cuadros de “galones” (*chevrons*), cuyos motivos tocan los bordes y sus ángulos, llegando a coincidir líneas y ángulos del motivo con los del soporte. Al principio, los motivos se alinean total y rigurosamente con los ángulos y líneas borde del soporte, para luego adquirir independencia respecto a alineaciones rígidamente simétricas, pero logrando, paradójicamente, un máximo rigor en la relación deductiva, para lo cual, según el análisis de Fried, bastan uno o dos puntos de anclaje. Esto es lo más sorprendente de los análisis “de estructura” que Fried hace de cuadros en acrílico sobre lienzo como *17th Stage* (1964) *Yellow Half* (1963) o *Karma* (1964), con claras desviaciones de su punta inferior respecto de la simetría que cabría esperar de una relación deductiva: según Fried, basta que ésta quede establecida claramente con respecto del número mínimo necesario de puntos estructuralmente cruciales de la periferia del lienzo (en los cuadros de la serie de “galones”, serían las dos esquinas superiores) para que el resto parezca justificado.

Pero en Noland, estos procedimientos son meros instrumentos al servicio de su interés expresivo por el color; su ulterior transformación obedecería a intereses cromáticos y expresivos, de incorporación del fondo de lienzo, teñido y convertido en espacio óptico, a un papel estructural, y finalmente al logro de integración recíproca entre color y estructura. Y Fried encuentra en Noland una especie de tensión entre el aspecto estructural y el cromático, aspecto este último del cual en “Three American painters”, y en general, Fried no parece haber sido capaz de dar una explicación analítico-estructural satisfactoria siquiera para él mismo<sup>172</sup>. Por su parte, Noland encontraría esta solución demasiado perfecta y estancadora (como ocurría con el *cut-out* de Pollock), abandonándola..

Por el contrario, las preocupaciones estructurales son soberanas absolutas en Frank Stella, que propone la más radical modalidad de la estructura deductiva<sup>173</sup>. En sus primeros cuadros monocromos de “bandas”, o “rayas” (*stripe paintings*), Stella emplea soportes de formas extravagantes, y construye el espacio plástico con una serie de bandas dispuestas concéntricamente siguiendo el perfil del soporte, separadas por delgadas “líneas” que muchas veces en realidad son la superficie cruda del soporte. Bandas y “líneas” que retrazan una y otra vez el perfil del soporte, en un movimiento centrípeto, y confirman el papel rector del contorno del soporte sobre la organización interior de todos sus contenidos, frente a Louis,

<sup>169</sup> NYL 8: 70/AO: 299; TAP: 233-4

<sup>170</sup> TAP: 234-244.

<sup>171</sup> TAP: 239.

<sup>172</sup> TAP: 234-235, 237; la explicación que Fried intenta, tampoco con gran éxito, es expresivo-semántica.

<sup>173</sup> TAP: 251-257.

donde la figura era una mera “imagen encuadrada” a posteriori<sup>174</sup>. El resultado es que la estructura asume tanto el papel organizador como, según Fried, el papel de sustancia expresiva, que otros pintores reservan al color; y que la literalidad del soporte, en tanto que figura del contorno de sus bordes, se eleva a elemento rector de todos los contenidos plásticos de la obra<sup>175</sup>. Pero a consecuencia de este planteamiento, se invierte la situación de la estructura cubista y es el área más interna del centro del espacio plástico la que queda vacía y de incierto estatuto.

Esta modalidad radical de estructura deductiva que propone Stella permite una paradójica reincorporación legítima de varios de los aspectos que venían siendo problemáticos en el argumento de Fried hasta aquí desarrollado; para empezar, en cierto sentido, de la “figuración”, ahora reconciliada con todos los requisitos y exigencias que se han acumulado a lo largo de la evolución del modernismo y del propio argumento de Fried, completamente justificada y determinada por la propiedad literal de los bordes del soporte. Si bien desde un cierto punto de vista se podría decir que no hay ni figuras ni “figuración”, pues no hay contraste entre áreas de figura y otras de fondo, desde otro punto de vista este proceder es la culminación de la “figuración”, en la repetición de la única verdadera figura que domina toda la obra: la de los bordes del soporte. Aquí, o todo es figura, o nada lo es; y en última instancia, la única “figura” propiamente dicha de la obra es el contorno exterior o perfil de los bordes de su soporte, la cual no resalta contra ningún “fondo”, al menos no contra ninguno que pertenezca a la obra, ya que el único fondo contra el cual se recorta es el del muro del espacio expositivo, que no cuenta para nada como parte significativa de la obra, ni de su experiencia: simplemente, la obra en su totalidad se “establece” como “figura”, artísticamente y con convicción, sobre el muro expositivo, que es un accidente o hecho “natural”.

Asimismo, desde cierto punto de vista, la estructura deductiva de Stella es una restauración de los recursos lineales, de la línea, gracias a que su función delimitadora en este tipo de estructura sólo está al servicio de asegurar la fuerza del contorno del soporte como principio rector. La “línea” no es realizada por procedimiento dibujístico a mano alzada (son bandas y delgadas franjas de lienzo entre ellas). Como es aquí el eco hipnóticamente reiterado de la figura formada por el perfil de los bordes del lienzo, dicha línea no gestiona por propia iniciativa una distribución arbitraria del espacio pictórico en “áreas”, como no se quiera considerar tales a las franjas que quedan entre dos líneas; de hecho no hay distribución del espacio en áreas diferenciadas, pues el procedimiento, como en el uso óptico de la línea de Pollock, es reiterativo, uniforme y *all-over*. Y lo que esa “línea” encierra, no son exactamente “figuras”, pues serían aquí paradójicas figuras sin área interna, ya que las repeticiones de la única “figura” se abren una dentro otra en una *mise en abîme*. Además, se rige por una propiedad, el perfil de los bordes, sin connotaciones táctiles, ya que, si los bordes del lienzo (según sostiene Fried) no la poseen, tampoco la tiene su “figura”. Una línea que no es “dibujo”, luego no hay dibujo; que no tiene asociaciones de tactilidad; y que estructura la totalidad del espacio plástico sin dejar fisuras, de un modo lógicamente derivado del soporte, luego no hay arbitrariedad. Tenemos solventados con esto los tres aspectos indeseables de la técnica-proceso del dibujo lineal de contorno, tal como Greenberg y Fried la concibieron.

Aún más, este tipo de estructura supone la restauración modernista de la categoría formalista de lo “lineal”, a la cual remite finalmente: sus lacras quedan purgadas, como las de la línea dibujística. Pero en cambio, hay un aspecto más ambicioso de esa categoría que queda preservado en la noción de Fried de “estructura deductiva”. En Wölfflin, “lo lineal”, más allá

<sup>174</sup> TAP: 240.

<sup>175</sup> TAP: 251.

del proceso técnico-material del dibujo y de los recursos ilusionistas de la perspectiva “lineal”, basada en aquél, hacía referencia también a un modo de organizar el espacio pictórico, un modo en que las figuras se organizan en una sucesión de planos paralelos a la superficie del lienzo, algo así como una serie de “filetes” de espacio, situados en un orden de recesión hacia el fondo ordenada y pautada (y no directa ni violenta como en la diagonal en profundidad del esquema de composición típicamente asociado al estilo pictoricista barroco); y se sitúan dentro de esos planos acomodándose a la pauta del marco o límites de la obra. Pues bien, es justo esto lo que acontece cuando las bandas de los cuadros de Stella en cuestión van repitiendo el perfil del soporte hacia el centro de la superficie de éste. Greenberg, con su gusto colorista y su partidismo militante en lo óptico, es, a su peculiar manera “clasicista”, un partidario de lo pictoricista. Fried, con su legitimación historicista de la necesidad de la estructura deductiva, se manifiesta, por lo que hace a su sensibilidad plástica, y probablemente sin saberlo él mismo, como un firme partidario clasicista de lo lineal, sin las reservas de Greenberg (y no obstante el inequívoco regusto “apocalíptico-romántico” que otros aspectos de su posición teórica comparten indudablemente con Cavell).

Dicho sea de paso, encontramos en la estructura deductiva algo así como una autoafirmación de la literalidad de los bordes soporte de la obra en el interior de su espacio pictórico y de la norma constitutiva de sus límites como tema único y reiterado *ad infinitum*. Es decir, encontramos que la “reflexividad” que atribuía Fried a los procedimientos estructurales modernistas se convierte en autorreferencialidad (otra forma más de la idea de “cierre”), pero justamente en su forma más directa, más afín a como la concibe el discurso formalista (al menos así cree Fried que Greenberg la entendió): como mostración directa de las propiedades artísticas de la obra en la misma obra, asequible sin necesidad de mediación interpretativa. Pues no hay que ser muy hermeneuta para darse cuenta de que las líneas de una cuadro de Stella de esa época reiteran una y otra vez la silueta de su soporte. Una noción que seguiremos hallando en diversos niveles del discurso crítico, teórico e historiográfico de Fried, pero ya no más en este modo peculiar con el que se presenta en la noción de “estructura deductiva”.

Este cierre del campo plástico de la obra sobre sí en la “estructura deductiva”, de nuevo, ha hallado su crítica en Rosalind E. Krauss para quien, como vimos, fondo/figura, acompañada de su negativa no-fondo/no-figura, es la verdadera polaridad de oposición relevante en el discurso formalista (una observación que es más verosímil respecto a Fried que a Greenberg, y aquí Krauss adolece de un enfoque demasiado genérico)<sup>176</sup>. Puesto que según ella el verdadero sentido del modernismo formalista es un nihilismo racionalista y represivo, lo que triunfa como esencia de la imagen modernista en la estructura deductiva sería el eje negativo: el “no-fondo” sería el fondo elevado a primer plano de la obra; la “no-figura” sería el marco de la obra elevado a único motivo; el ni-fondo-ni-figura sería el campo plástico uniforme de lo que Fried llamó “estructura deductiva”, donde la única figura es el contorno de la obra que se repite uniforme y concéntricamente en todo el espacio plástico, haciendo de sí misma su propio “fondo”. Asumiendo que la concepción formalista de la experiencia visual del arte es cognitivista, Krauss se apoya en la presunta ascendencia kantiana del formalismo, y sostiene que en el discurso de Fried los términos del eje negativo representan elementos de las “condiciones de posibilidad” de la visión (en sentido análogo al de Kant), y que la estructura deductiva es el encumbramiento del orden apriorístico de éstas sobre el orden empírico de la experiencia visual concreta (y a costa de la riqueza de ésta).

---

<sup>176</sup> Krauss, *The optical Unconscious*, pp. 12-19.

Más discutible aún, Krauss lee los significados “apriorísticos” de dichos términos negativos en términos “subjektivizantes”: el “no-fondo” del fondo convertido en primer plano en el espacio óptico del *all-over* sería las condiciones fisiológicas, es decir, la superficie retiniana del globo ocular del sujeto (Krauss se apoya en la interpretación del *cut-out* de Pollock como un “corte en el campo visual de la retina”); la “no-figura” sería las condiciones trascendentales, es decir, la unidad de apercepción del yo trascendental que posibilita la percepción, remitiendo las múltiples representaciones al yo individual en que todas ellas se dan, es decir, a su “marco” común. Pero, en primer lugar, en la interpretación del *cut-out*, Fried dice, sí, que el corte parece producirse en la retina, pero no que el “fondo” de la estructura *all-over* de la que se recorta se experimente como idéntico a la superficie retiniana: lo que tenía en mente con “las condiciones de la visión” representadas por el ilusionismo óptico debió ser algo distinto de lo que cree Krauss que es. Y en segundo lugar, Fried menciona las “condiciones de la visión” como objeto sustitutorio de la “representación” abstracta sólo en relación con el “espacio óptico” del *all-over* de Pollock, y no con la estructura deductiva; y en ésta, al menos en la forma rigurosa que toma en Stella, la “opticidad” greenberguiana queda excluida, junto con todo ilusionismo.

Ciertamente, Fried matiza que la serie de estos cuadros de Stella que está realizada con pintura metálica supone un equivalente de la opticidad lograda por Olitski o Noland por medios cromáticos, y que la serie posterior de cuadros con bandas multicolor (desde 1962) reacciona contra la austeridad de sus precedentes cuadros casi monocromos, tratando de incorporar los logros coloristas de estos otros dos pintores<sup>177</sup>. Pero lo cierto es que en las estructuras deductivas de Stella las cuestiones de justificación estructural y de reconocimiento de la literalidad se imponen por encima de las exigencias de la opticidad, y al principio con exclusión de todo interés cromático (el propio Greenberg siempre pareció pensar que Stella, cuya obra jamás admiró, carecía, entre otras cosas, de cualquier capacidad para el color), y de todo ilusionismo, de cualquier tipo. Y la compatibilidad de la estructura deductiva con la opticidad es dudosa, pues, según Fried, el planteamiento deductivo que prima la norma de los límites del soporte pictórico sólo entra plenamente en vigor cuando se elimina toda ilusión de “espacio” entre la estructura compositiva generada y la superficie pictórica, ilusión de la cual el espacio óptico aún mantiene un residuo<sup>178</sup>. Precisamente, Fried insinúa que se plantea a los artistas una disyuntiva entre el colorismo con ilusión de espacio óptico y la práctica estrictamente deductiva, cuyo intento de conciliación (que se juega en el nivel teórico en el propio Fried no menos que en la propia práctica artística) se encontraría en artistas como Noland.

#### **3.4.4. Literalidad e ilusión, III. La figura (shape) como forma y como “medio” y la amenaza de la objetualidad (objecthood)**

Sin embargo, esta aparente resolución de todos los conflictos por obra de la deductividad no puede durar mucho en una concepción como la de Fried, donde el movimiento es esencial al arte, y donde su motor es el conflicto. Y la contrapartida del logro de la justificación total por la estructura deductiva de Stella es la aparente hipóstasis de la literalidad, la de los bordes del lienzo, que ahora está presente en todas partes de la obra. Los bordes no dejan de ser una propiedad literal, y de algún modo, parece que la operación de Stella ha situado esa su condición literal en el centro de atención y la ha convertido en un

<sup>177</sup> TAP 256-257.

<sup>178</sup> NYL: 13: 42/ AO: 321.

problema: puesto que, por obra de la estructura deductiva, la obra la reclama para sí como parte integral, la figura de los bordes debe lograr ser portadora de valor como arte, imponerse como objeto de convicción; pero ello no es posible en la estructura deductiva, ya que en ésta los bordes del lienzo no dejan de ser una propiedad literal. Esto supondría, después de la época de Louis, y por primera vez en la historia de la pintura, un quiebro de la certeza sobre el peculiar estatuto óptico (o *presentness*) del objeto pictórico como entidad artística y cargada de valor, y el surgimiento de posibilidad, o amenaza, de la teatralización de la obra, reducida a su presencia física por los procedimientos minimalistas de objetualización (que veremos en nuestro siguiente apartado):

En los últimos años, aproximadamente desde la muerte de Louis, [la] *presentness* [de las obras pictóricas] se ha convertido por primera vez en un problema para la pintura. Ya no es algo que el pintor ambicioso sea capaz de dar por sentado, que nunca haya de tener en cuenta o siquiera reconocer. Es más bien algo que debe, si no aspirar realmente a ello, en cualquier caso asegurar – por ejemplo, a través del medio de la figura – si es que sus cuadros han de imponer convicción *como* cuadros. De otro modo serán experimentados como una especie de objeto, y como teniendo, de modo bastante flojo, el tipo de presencia teatral que tienen los objetos que son exhibidos. [ML: 128]

Esto lleva a la necesidad de un nuevo cambio de estrategia, de un nuevo “medio” de la pintura como recurso para el aseguramiento de la *presentness* que a este arte le es peculiar; de modo que lo problemático de la condición literal de los bordes del soporte quede neutralizada sin ser negada, esto es, quede “reconocida”. Ese nuevo recurso será la “figura” (*shape*), pero considerada ahora como “medio” pictórico.

En “Shape as Form”, Fried explica en términos de la noción de “figura” (*shape*) la situación problemática a la que el perfil, o “figura literal”, del contorno del soporte pictórico se ha visto llevada a manos de la versión más radical de deductividad practicada por Stella. En dicho texto, Fried distingue varias nociones de “figura”<sup>179</sup>. “Figura literal” es la silueta o perfil delineada por la continuidad de los bordes que componen la totalidad del perímetro del soporte. “Figura representada” es la de los contornos (*outlines*) de los elementos plásticos de la representación (lo “diagramático” de ésta). Y “figura como tal” es la figura “como medio”, y consiste en las decisiones creativas a las que responde la ubicación de los elementos de la representación en relación con el perfil de los contornos del lienzo, y viceversa, es decir: las decisiones tomadas con un propósito artístico respecto de la relación mutua entre figura literal y representada. La figura del soporte no se limita ya a estar en relación estructural con la organización interna del espacio plástico: su relación con ésta la carga a ella misma de valor artístico, o la cualifica negativamente desde ese punto de vista. Fried llama “viabilidad” de la figura a la capacidad de la “figura como medio” para producir convicción. La figura es aquí objeto de reflexión fuera del marco del discurso sobre la figuración, es decir, fuera del discurso sobre la relación fondo-figura como relación problemática, que arrastraba consigo la problematización del dibujo como trazado de línea de contorno de figuras y por tanto, como recurso plástico de creación de relaciones fondo-figura, y finalmente también el problema de arbitrariedad, el automatismo y la justificación de la organización de los contenidos de la representación. Se trataría ahora de la cuestión de la figura del contorno del soporte pictórico, o “figura literal”, como elemento partícipe en un “medio” de la pintura (aunque dicho “medio” es más complejo: la figura literal es sólo uno de sus elementos)<sup>180</sup>, es decir, una convención establecida, heredada o puesta a prueba en el curso de una tradición, y capaz de

<sup>179</sup> SaF: 77, 81.

<sup>180</sup> Hablar de la figura del soporte como uno entre varios medios de la pintura, en lugar de considerarla sólo como una propiedad, sea literal, de un medio, responde a la perspectiva pluralista y contextual de Fried.

producir convicción, y por ello, de ser portadora de valor artístico, de contribuir a la calidad artística de la obra<sup>181</sup>.

Como explica Fried con un peculiar vocabulario basado en la imagen de la “impresión” (*to stamp*, “imprimir”): para suscitar “convicción”, la figura del contorno del soporte ha de “establecerse como figura”, y esto significa que ha de “imprimirse”, causar impresión en la experiencia de la obra. Que el contorno del soporte se convierta en “medio”, y en objeto artístico de valoración, es una novedad, un acontecimiento histórico-artístico novedoso, provocado por los cuadros “estructuralistas” de Stella<sup>182</sup>: supone para la figura una importancia sin precedentes, un nuevo estatuto óntico como “objeto de convicción”, que hace de ella algo distinto de lo que fue en la pintura anterior; la hace objeto de expectativas y capacidades sin precedentes respecto de su capacidad de producir valor, pero supone también la posibilidad, no sólo de que en tal o cual caso particular no sea convincente, sino de que pierda toda capacidad como fuente de convicción, esto es, que se muestre prescindible como convención artística en tanto que tal medio<sup>183</sup>. La figura del soporte, en su relación con los contenidos del espacio plástico, está cargada de valor, pero por ello mismo, la “salud” de su estatuto de portador de valor artístico peligraría: tendría máxima capacidad de ser objeto de convicción, pero también máxima posibilidad de fracasar como tal, de perder tal capacidad. Y esto impone una fuerte, urgente exigencia de hacerla artísticamente convincente.

En la pintura reciente, sobre todo en los cuadros “deductivos” de Stella, pero también en las series de “galones” y “dianas” de Noland, la situación es de primacía de la figura literal del soporte sobre las figuras representadas del interior del espacio plástico; la figura representada asume toda la carga de “reconocer” la literal, y depende de ésta para producir convicción, ya que la convicción que produce la figura representada se experimenta como si fuera una consecuencia de que su disposición “obedece”, deriva estructuralmente de la figura literal. Así, la figura representada en estas obras sólo produce convicción si y en la medida en que contribuye a establecer la autoridad de la figura literal del soporte. Pero el problema de la figura literal del soporte, que en la historia del Modernismo hasta época de Louis tenía un puro estatuto literal, comienza en el momento en que se erige en rectora de la estructura pictórica desplazando al plano pictórico que quedó “ópticamente” neutralizado en ese rol. Adquiere así un doble estatuto: al mismo tiempo literal, como mero objeto mundano, y artístico, como objeto de convicción. Una ambigüedad a la que, según Fried, Olitski y Noland habrían sido los primeros artistas en mostrarse sensibles<sup>184</sup>: por influjo indirecto de la experiencia de las obras deductivas de Stella sobre el espectador sensible, parece querer decir Fried, la figura de los bordes del soporte en las obras de estos otros artistas aparece precisamente como el aspecto no-artístico, no-valuable, que gobierna el aspecto artístico e ilusionista de la estructura interior (caso de Noland) o que pone en riesgo la capacidad de convicción de esa estructura, en la medida en que el propio contorno del soporte no logre convencer. Y desde ese momento, mientras su estatuto siga siendo ambiguo, su primado estructural sobre la figura representada supone una primacía de la literalidad, con el riesgo de incitar a que la obra entera sea vista reductivamente, como mero artefacto literal, artificio, objeto mundano, en lugar de ser objeto de convicción. Ese riesgo está presente sobre todo en la obra deductiva de Stella, y son los artistas de las tendencias “vanguardistas” de entonces los que sucumben a esa seducción, en la ideología que Fried critica bajo el término “literalismo”.

---

<sup>181</sup> SaF: 88.

<sup>182</sup> SaF: 86.

<sup>183</sup> SaF: 78.

<sup>184</sup> SaF: 96.



En “Shape as Form” Fried plantea la existencia tres respuestas alternativas a esa situación de ambigüedad y a la amenaza que conlleva, en ese momento, la situación que afecta a la figura. Son tres formas de tomar decisiones sobre la figura: tres modos de ejercer la figura como “medio”. Una es asimilar la figura literal a la ilusión (Olitski); otra, mantenerla como literal pero desviando la atención de ella (Noland); y otra, simplemente, repudiar la figura literal como tal (Stella)<sup>185</sup>. No siempre las encuentra Fried en obras nuevas, o en obras más recientes que aquellas que analizó en textos anteriores: a veces se trata de las mismas obras, contempladas retrospectivamente desde la perspectiva de este nuevo problema de la figura como medio, que ya no es exactamente el mismo problema que el de la justificación de la estructura pictórica. La descripción de Fried es complicada y “dialéctica”; y las dos reacciones radicales serán las de Stella y Olitski: en el caso de Olitski, le conducen a una estructura sin elementos diagramáticos (sin “figura representada”) que supone la justificación estructural de la relación bordes-espacio plástico en términos diametralmente opuestos a los de la estructura deductiva. En el de Stella, le lleva, paradójicamente, a la reintroducción del ilusionismo, pero de un ilusionismo que ya no es propiamente el del espacio óptico.

En Noland el problema de la figura literal del soporte quedaría reconocido, pero también ocultado. Noland percibiría aquella negativamente, como mero borde físico (*edge*), como objeto literal, y como amenaza a la opticidad, el color y el estatuto ilusionista de los contenidos compositivos, en los que radica el verdadero interés de Noland. Y su respuesta es afirmar la figura representada, el diagrama del espacio plástico, a costa de evitar llamar la atención sobre la literal: Noland juega con una ambigüedad, hace *parecer* que la figura literal estuviera en función subordinada a la figura representada, con lo cual no se “sostiene”, no convence como figura; y en cambio, lo que se establece artísticamente con convicción es la figura representada, el diagrama, los contenidos de la composición. Aunque esto es pura apariencia: en realidad es al contrario, y en sus obras la figura representada depende realmente de su relación con la literal para sostenerse, pues mantiene una relación deductiva con ésta, organizándose en torno a ella. La estrategia de Noland es vincular figura literal y representada indirectamente por relaciones aparentemente geométricas de simetría (hacer coincidir ejes y centro de la figura representada con los de la literal); el resultado es que, aunque se logra convicción, la efectividad de la obra como ilusión se ve amenazada hacia sus límites; la obra como totalidad delimitada por los límites del soporte, no se sostiene como figura, y la contribución de la figura literal del soporte a la experiencia de la obra resulta oscura<sup>186</sup>.

En Jules Olitski, el segundo de los que Fried reconoce como grandes artistas modernistas de su tiempo, no hay “reconocimiento” alguno de la figura literal, aunque se trata de uno de esos casos, típicos de la ambigüedad con que Fried aplica esta noción cavelliana, en los que la elisión del reconocimiento es una respuesta legítima a un problema. Fried había admitido que no todo arte avanzado válido tendría necesariamente que ser deductivo:

Empero, sigue siendo cierto que del borde del marco no es todavía un problema que se imponga inexorablemente sobre los pintores de ambición mayor, y es claro que aún podrían hacerse cuadros de primera fila que no intenten habérselas con él de modo explícito. [NYL 13/AO: 320]

Y así ocurre con Olitski. Sus aspiraciones, cromáticas como las de Noland, le llevan en este caso a conservar el ilusionismo (óptico) y oponerse totalmente a la estructura deductiva, eludiendo el reconocimiento de la norma de los bordes, con la afirmación anti-ilusionista de lo objetual que ésta supone y los problemas que genera a la figura. En sus obras, la relación

<sup>185</sup> SaF: 82.

<sup>186</sup> SaF: 80, 82.

del contenido plástico interno con los bordes o límites no es jamás la que hay en la estructura deductiva.

Si sus primeros cuadros usaban recursos dibujísticos tradicionales y procedimientos “compositivos” para producir la estructura<sup>187</sup>, en los más maduros Olitski rechaza el procedimiento deductivo, y esto se debe a su compromiso con el color. En las primeras obras de Olitski, la focalización en problemas coloristas impediría una completa justificación lógica compositiva, y mientras el color acentúa el papel del plano pictórico, la composición se rige por un resto de dibujo tradicional (“artificiosidad dibujística”) que sugeriría el rebasamiento de los límites de la obra y la violación de la norma de los bordes. La cosa cambia en los cuadros realizados a partir de 1965, mediante chorros de color disperso con aerógrafo, donde se ofrece una alternativa a la estructura deductiva, con recursos “estructurales” de justificación exclusivamente colorísticos. Eliminando todo diagrama, o “figura representada”, Olitski se propone suprimir la división interna en áreas de color claramente delimitadas, para que sea el propio color y, en los cuadros a aerógrafo, su flujo continuo, el que produzca la estructura, en lo que podría considerarse como una nueva tipología de estructura, y que Fried designa “situación cromática total”<sup>188</sup>.

Mediante una reconstrucción ficcional de la génesis autopoietica de la obra, que hace intervenir un “tiempo visual”<sup>189</sup>, Fried describe esa modalidad estructural de forma tal que se establece una cierta relación estructural entre el contenido del espacio plástico y sus límites; pero es una relación invertida, el exacto opuesto de la “estructura deductiva”: los bordes de la obra se presentan como algo a lo que “llega” el contenido plástico de la obra, como el resultado espontáneo de éste, y precisamente por ello, sin jamás rebasarlos “por debajo” como ocurría a Mondrian (llegado el contenido plástico como a su “límite” o punto de reposo, se detiene ahí), ejerciendo su función de límites. Ello da una justificación perfecta, pero inversa a la “deductiva”, de la relación entre contenido y bordes: éstos se deducen de aquél, cumpliendo el *desideratum* de que el todo de la obra se relacione con sus límites. Con dos consecuencias: primero, en las obras de Olitski, la figura literal se identifica totalmente con la ilusión (y no con la figura representada, que no hay), como si fuera parte de los contenidos de ésta, como los límites *internos* del espacio óptico ilusorio. Segunda, que en Olitski es la totalidad de la obra, con la figura de sus perímetros externos incluida, la que convence como figura<sup>190</sup>. Pero, no habiendo figura representada, sólo la figura literal (las proporciones y perfil del formato del lienzo empleado como soporte) cumple el papel de figura; por tanto, la primacía de la figura literal se vuelve absoluta, y la viabilidad de la obra depende totalmente de ella, pues no hay otra cosa en la obra en que pueda apoyarse para que la obra convenza, ni nada más en ésta que pueda “contar” como figura. La contribución de la figura del soporte a la viabilidad de estas obras es absoluta y ostensible, aunque precaria, pues en general, cuanto menos deductividad, más difícil sería responder a la exigencia de las obras convenzan como figuras. Los cuadros fallidos de Olitski serían aquellos en que, por problemas de proporción y

<sup>187</sup> NYL 13: 40/ AO 317-319.

<sup>188</sup> JONP: 37-39. En cambio Fried desaprueba los aparentes intentos ocasionales de Olitski de plantearse explícitamente la norma de los límites, como dejar “orlas” de lienzo en blanco cerca de éstos o marcarlos con línea de color; ya que el resultado es el opuesto al pretendido: el elemento que pretende subrayar los límites, aparenta él mismo traspasarlos. Se trataría de una falsa solución al problema; y parece que más le vale a Olitski, según Fried, eludirlo.

<sup>189</sup> La descripción analítica de Fried pone en juego una combinación conceptos no totalmente compatibles, por un lado el espacio óptico greenberguiano y por otro la noción de fuerzas físicas en un tiempo visual (cfr. 3.6.1.). Esta última no casa con algunos rasgos de la caracterización greenberguiana del espacio óptico como isótropo; pero hace las veces de justificación para-deductiva, o impersonal, del estado final de la composición.

<sup>190</sup> JONP: 40.

formato, se ve el borde del bastidor como límite de un contenedor espacial, y el campo cromático, en lugar de como verdadero contenido de la representación, aparece como mero fondo vacío de una figura ausente. Y no en balde en Olitski el conflicto color/dibujo toma la forma de conflicto entre pigmento (identificado con el color) y soporte: la figura del soporte es lo que ocupa el lugar del dibujo (de la figura dibujada) en la situación reciente del arte<sup>191</sup>.

Pero, según Fried, ni en Noland ni en Olitski las obras logran garantizar su capacidad de convencer plenamente como figura, en el sentido de “figura como tal”, como “medio”. No lo logran, parece ser, porque los recursos ilusionistas de la opticidad no son suficientes para “reconocer” la literalidad de los bordes puesta de relieve por la deductividad en Stella, sin meramente asimilarla a la ilusión como ocurre con Olitski, y tenerse que someter a la exigencia de convicción, de imprimirse como figura. Y porque en Noland, el problema ha quedado ocultado, pareciendo que es la figura representada la que rige y convence, cuando no es realmente así, y la obra, “amenazada por sus límites”, no termina de convencer como figura. Las únicas obras que lograrían resolver el problema de hacer de la “figura como tal” un objeto de convicción con éxito (es decir, hacerla valer como medio) serían los nuevos cuadros poligonales polícromos realizados desde 1966 por Stella; pero como ha explicado Fried más tarde, eso supone también una neutralización de los bordes del soporte, que elude y elimina el problema mismo<sup>192</sup>, devolviendo a la “figura” su “salud”. En los precedentes cuadros deductivos de bandas de Stella, el reconocimiento de la figura literal era abierto y habría llevado al repudio de todo ilusionismo<sup>193</sup>, relacionando evidentemente la figura literal con la representada por deducción de ésta desde aquélla, asimilando la representada a la literal y llamando la atención sobre ella, pero eliminando la ilusión: estas obras serían “totalmente literales”. De resultas de ello, sus obras deductivas no se sostendrían como figura, porque para ello necesitarían la tensión con una ilusión que, al omitir toda opticidad, se ha eliminado; y peor aún, corren el riesgo de ser vistas como meros “objetos”.

La reacción de Stella le exige abandonar la estructura deductiva, y reintroducir algún tipo de ilusionismo; que no va a ser el tridimensional, pero que tampoco es ya exactamente el “óptico” greenberguiano, sino el segundo sentido de “ilusión”, que como hemos explicado, desplaza en Fried a la noción greenberguiana de “opticidad”. ¿Por qué decimos que el ilusionismo reintroducido, según Fried, en los polígonos irregulares de Stella no es el ilusionismo “óptico” de Greenberg (y hasta ahora, también de Fried), a pesar de que Fried a veces le seguirá llamando así? Porque se trata de un juego de ambigüedad gestáltica, cuya función es neutralizar la literalidad de los bordes del soporte, no la de su superficie, y que no exige la uniformidad del espacio plástico, sino que puede explotar un juego de divisiones internas de dicho espacio en áreas. Por el contrario, en el ilusionismo óptico greenberguiano, *tal como Fried lo entendió*, el objetivo era neutralizar la literalidad de la superficie del soporte, que es otra propiedad literal distinta, y requería un cierto tipo de uniformidad del espacio plástico, por lo que precisamente se situaba en conflicto dialéctico con la figuración. Como ha señalado también Harry Cooper<sup>194</sup>, esto confirma también el abandono por parte de Fried del discurso “anti-composicional”, ya que el nuevo tipo de ilusionismo empleado por Stella en estas obras implica el empleo de elementos geométricos y de división del espacio

<sup>191</sup> SaF: 82, 84-85; JO: 145.

<sup>192</sup> AIMAC: 26; una nueva instancia de la idea de una “evitación legítima” de un problema, y de la ambigüedad del concepto de “reconocimiento”.

<sup>193</sup> Interpreto así la frase “repudiating it” de Fried en SaF: 82, a la luz de SaF: 87-88.

<sup>194</sup> En un texto que nunca llegó a ser publicado, pero de cuyas conclusiones en este sentido da cuenta Fried en AIMAC: 64-65 n 46. Sobre los temas que Cooper trata allí (entre ellos, el de la “no-composición”), según el resumen algo crítico de Fried, cfr. nuestros apartados 3.8.2., 3.9.3., 3.9.4.

plástico que, careciendo en cuanto a su forma, proporciones o posición de una justificación con respecto a propiedades literales del soporte que resulte exhaustiva o evidente, mantienen cierto grado de arbitrariedad en cuanto a sus rasgos, y por tanto, reintroducen en cierto modo la arbitrariedad de la “composición” y del “pensamiento geométrico”, que en estas obras es recibido por Fried con una aprobación que desde la perspectiva “anti-composicional” de ciertos de sus textos anteriores sería difícil de justificar.

En la serie de “polígonos irregulares” (a partir de 1966), la estrategia de Stella es cancelar la distinción entre la figura representada, o ilusoria, y la del soporte, o literal, y establecer “una continuidad sin precedentes entre ellas”. Esto lo logra haciendo de la propia figura literal un efecto ilusorio por medio de ambigüedades espaciales, empleando soportes de figura irregular, que puede ser dividida internamente por elementos de representación (barras de color situadas junto a los bordes, división del campo interno o área total del soporte en varias áreas de color plano, intenso y reflectante) en dos o más figuras representadas, cuyos bordes en parte coinciden con los del soporte y en parte no, y que se experimentan como constitutivas ellas mismas, por yuxtaposición aditiva, del perfil total del soporte, el cual no es posible percibir como totalidad íntegra<sup>195</sup>. Lo que parecen ser paneles componentes literales del soporte (como en un políptico), cada cual con su propia figura, no son en realidad más que efectos de la ilusión.

El logro de Stella sería haber creado una literalidad que es ilusoria, es decir, haber hecho pasar las figuras menores que subdividen la superficie del cuadro por las verdaderas figuras literales que constituyen su soporte, hasta el punto que el soporte del cuadro no parece tener una única figura literal<sup>196</sup>. En suma, una repetición, en la nueva etapa modernista, al nivel de la problemática de los bordes del soporte y su figura, de lo ocurrido al nivel de la superficie del soporte en la etapa modernista anterior: la neutralización de la propiedad literal en su relación de oposición a la ilusión. En la conclusión de la etapa previa, merced al ilusionismo óptico, “la literalidad de la superficie no es un aspecto de la literalidad del soporte”; en la conclusión de la nueva etapa, “la literalidad [de la figura del soporte...] en estas obras se experimenta primariamente como propiedad, no del soporte, sino de las propias formas”<sup>197</sup>. En consecuencia, el éxito o convicción de las figuras en estas obras no depende de la distinción y relación entre figura literal y representada. Las figuras que en esas obras se ven, en parte coinciden con la del soporte, pero en parte no, y si se sostienen, convencen o “impresionan”, no es por su relación con respecto a la forma total del soporte; se perciben como literales aunque no lo son, y su éxito consiste en ser percibidas así<sup>198</sup>. Al igual que el precedente ilusionismo óptico conseguía transfigurar en ilusión los efectos de la técnica pictoricista y hasta su tactilidad, gracias a la ambigüedad perceptivo-espacial, Stella ha logrado una literalidad ilusoria de la figura del soporte pictórico. El éxito de sus cuadros radica en la continuidad y la paridad: entre las diversas figuras literal-ilusorias que componen la obra; entre el interior de la obra, o sus elementos representacionales, y su exterior, o sus límites<sup>199</sup>. Pero ello, que constituye una respuesta a la cuestión del “cierre” de la obra artística como “cierre formal” (forma cerrada), o relación entre su interior y sus límites, supone también la superación del problema planteado por la literalidad de los bordes del soporte.

---

<sup>195</sup> SaF: 90.

<sup>196</sup> SaF: 91.

<sup>197</sup> SaF: 79 y SaF: 94, respectivamente.

<sup>198</sup> SaF: 90, 93.

<sup>199</sup> SaF: 91, 92, AIMAC: 26.

Encontramos aquí cerrado el círculo del complejo argumento de Fried que nos ha entretenido en los precedentes apartados de este capítulo; un círculo que le permite decir adiós al compromiso greenberguiano con la identificación entre la opticidad, la ilusión “legítima”, y la quintaesencia de lo pictórico, relativizando la noción de opticidad.. El retorno de la importancia de la norma del plano pictórico en detrimento de la norma de los bordes, a raíz de la problematización de esta última norma, y tras la superación de dicha problemática mediante el nuevo ilusionismo no-óptico de Stella, habría devuelto su relevancia a la literalidad de la superficie del soporte, liberada de la precedente neutralización a la que el ilusionismo óptico la había venido sometiendo; y en cuanto a la ilusión, habría traído la restauración de las cualidades táctiles a su legitimidad (siempre que no se conviertan en el argumento plástico exclusivo de la obra), sin la identificación greenberguiana entre lo táctil y la objetualidad o literalidad del soporte. El desplazamiento en importancia de los problemas de la figura del soporte por los de la superficie pictórica con carga táctil como nuevos portadores y depositarios de valor artístico y convicción, responde a lo que en opinión de Fried será el gran problema del período modernista siguiente (quizás hasta hoy mismo): el de la objetualidad<sup>200</sup>.

En el futuro discurso historiográfico de Fried, empero, el vínculo de la cuestión de la organización del espacio pictórico y su justificación con la de lo lineal y la figuración (en el sentido de las relaciones fondo-figura) será menor: no sólo Fried se habrá desmarcado del discurso greenberguiano, y en general, formalista, de la opticidad, de modo que la tactilidad no aparece como ninguna lacra a evitar, sino que se ocupará de arte figurativo premoderno (“realista”, incluso), donde ninguna exigencia de abstracción impone problemáticas de coherencia; donde el “reconocimiento” de lo literal por la ilusión, de existir, sólo es una práctica intuitiva e inconsciente, no un *desideratum* modernista (es decir, no es lo que Fried propiamente entiende por “reconocimiento”<sup>201</sup>; y donde parece darse por sentado cuáles son los términos generales en que se ha de entender la “representación”: como evocación o referencia ficcional a un mundo extraartístico, aunque sea de ficción; si bien no se puede presuponer la noción de cómo esa representación sea “realista”, noción que conserva su carácter problemático. Fried abandona tanto su discurso de la opticidad como su noción de “figuración” y sus especulaciones en torno a ella.

Pero en cambio, la noción de “cierre”, la problemática de los bordes y límites de la representación, conservará su centralidad a más de un nivel: al menos, en la problemática de la instantaneidad y la comprensibilidad de la unidad de la obra, y en la de la relación teatral o no de ésta con su entorno expositivo. Esta última problemática, la de la teatralidad, está anticipada en la crítica de Fried al literalismo, como un desarrollo del problema de las propiedades literales del soporte, y de su exigencia de reconocimiento, exigencia que corre siempre el riesgo de ser malentendida. Precisamente en la formulación radical de la estructura deductiva en Stella, cuando esa exigencia es más atentamente respondida, se abren las puertas del doble malentendido (malentendido de la exigencia de reconocimiento de lo literal con su mera afirmación o exhibición escenografiada; malentendido de la literalidad del soporte de un medio artístico como la literalidad en general de la obra de arte en tanto que objeto físico equiparable a cualquier otro), que conduce al extravío literalista.

---

<sup>200</sup> AIMAC: 27.

<sup>201</sup> Cfr. CR: 286.

### 3.4.5. Crítica del literalismo, I. El malentendido de la “objetualización” y su teatralidad: Proyección, situación y “presencia”

Acabamos de ver, en nuestro precedente apartado, que en la forma más radical de estructura deductiva que se da en los cuadros de rayas de Frank Stella se abre, según Fried, la posibilidad de un malentendido. Se podía entender esta serie de obras de Stella como la culminación de una tendencia general en toda la historia del arte modernista desde Manet a hacer explícitos ciertos aspectos de la condición literal del soporte del medio pictórico, ciertas propiedades “físicas” de las obras artísticas<sup>202</sup>, que se presentan como aquello que permite señalar el estatuto peculiar de la obra de arte como artefacto, producto de una práctica humana regida por convenciones, a fin de evitar tomar una obra pictórica por otra cosa que “meramente una pintura”; en contraposición, por ejemplo, a ser un trozo de realidad, o una imagen mental de la imaginación, o un objeto de culto religioso<sup>203</sup>. Pero esto trae equívocas consecuencias.

Se trata de las consecuencias de aquella ambigüedad que afecta a la pretensión formalista de definir, establecer y justificar el estatuto del arte y de sus medios o prácticas diversas mediante un procedimiento de especificación de su diversa constitución. Una pretensión que, como en su momento vimos, cursaba por dos vías no siempre compatibles: la de la demarcación de su modo experiencial como esfera sensorial, y la de la explicitación de las reglas de su construcción como artefactos materiales; incompatibilidad que se desarrolla en las paradojas que afectan a la dualidad “literalidad/ilusión”<sup>204</sup>. Conforme a teoría de la modernidad artística en la formulación de Greenberg, donde el proceso de definición y legitimación de las artes por una dialéctica de autocritica toma la forma de “reducción modernista”, consistente en eliminar todo lo superfluo en ellas, y donde el “reconocimiento” del factor literal aparentemente se limita a poner dicho factor al descubierto, queda abierta la posibilidad de que nada resulte imprescindible ni constitutivo en el arte; y menos drásticamente, se abre la posibilidad de que lo único que resulte imprescindible sea la literalidad, el soporte físico de la obra, su carácter de artefacto, y que en cambio, resulte que no es imprescindible ninguno de los restantes ingredientes: modalidades ilusionistas, procesos técnicos, cualidades plásticas, etc. Un riesgo que Greenberg conjura añadiendo el postulado de constitutividad de la tensión literalidad-ilusión, con su requisito de un *minimum* remanente de ilusionismo, necesario para la “artisticidad” de la experiencia de las obras.

Esta amenaza de reducción “objetual” de la obra a su condición literal de objeto físico, de artefacto, se manifiesta en el discurso de Fried en alusiones que señalan una “doble naturaleza” de la obra de arte, planteada en “Shape as Form” más explícitamente que en “Three American painters” y textos precedentes<sup>205</sup>. Como objeto artístico, la obra es un

<sup>202</sup> TAP: 252, 261-263 n 4.

<sup>203</sup> Fried, en una observación entre corchetes añadida en 1996 al texto de “Three American painters” en TAP: 264 n 4, recusa la legitimidad de esa idea de que el cuadro es “sólo un cuadro”, preguntándose en contraposición a qué se haría ese énfasis en ella; en razón de lo cual, y por si cupiera duda, hemos añadido nuestra respuesta.

<sup>204</sup> Cfr. nuestros apartados 1.3.1., 1.3.2., 1.3.3.

<sup>205</sup> Fried ha señalado la importancia de estas indicaciones sobre la “doble naturaleza” en AIMAC: 24-25. Cfr. SaF: 82, 83, 87, 96 donde Fried parece asociar la objetualidad y literalidad con el carácter físico, y en particular, la solidez, con los equívocos consiguientes entre la solidez en tanto que cualidad ilusionista de una representación (“tactilidad”) y la solidez como propiedad física, o “literal”, del objeto real.

artefacto material de producción humana, tiene una “naturaleza de objeto”, una dimensión de consistencia física, un soporte material, que hace de ella “una especie de objeto”: un “objeto del mundo” (u “objeto arbitrario”). Pero más allá de su aspecto material, la obra tiene una dimensión de representación, ficción e ilusión, es la respuesta artísticamente intencionada a la herencia de una tradición, y tiene cualidades que la dotan de capacidad de convicción, la cargan de valor artístico, y que la hacen apta para juicio de calidad; es decir, que hacen de ella un “objeto de convicción”. Desde la perspectiva del discurso ilusionista de la pura visualidad, las obras no interesan en tanto que objetos reales del mundo, pues como tales son accesibles tanto al tacto como a la vista y a cualquiera de los demás sentidos<sup>206</sup>; ni tampoco interesan como tales desde la perspectiva del arte, ya que ver la obra como obra de arte es únicamente verla como objeto de convicción, judicable, cargado de valor<sup>207</sup>. No sólo en la literalidad del soporte radica la objetualidad<sup>208</sup>; y Fried distingue diversos tipos de literalidad<sup>209</sup>, como la literalidad “inerte” del decorativismo (la obra de arte como “objeto decorativo”)<sup>210</sup> y la literalidad “espectacular” del fenómeno y el “truco” visual, en casos de exceso ilusionista<sup>211</sup>. Pero la “naturaleza de objeto” del arte se relaciona fundamentalmente con la literalidad; y desde una cierta lectura de la teoría de la modernidad artística de Greenberg (que nosotros sostenemos que no es la propiamente greenberguiana<sup>212</sup>) podría parecer, pues, que la meta histórica última de la modernidad artística consiste, simplemente, en no dejar en la obra nada más que la literalidad, porque parece que nada más que ésta sea necesaria para hacer arte, y que el objeto de arte no sea más que un artefacto cualquiera.

Fried presenta el literalismo<sup>213</sup> como un malentendido sobre el estatuto de la obra de arte en la situación modernista, malentendido que es consecuencia y subproducto de la influencia del propio modernismo (es decir, tanto de la práctica artística modernista, como de la teorización de la misma que formula Greenberg)<sup>214</sup> sobre la “sensibilidad general”, es decir, sobre la forma de ver y apreciar el arte del público general, sin particular instrucción ni experiencia en materia de arte, dando por resultado la apertura de “un episodio nuevo en la historia natural del gusto”. El proceder crítico del verdadero modernismo era poner en cuestión las convenciones dadas de un medio en particular, y su objetivo, descubrir nuevas convenciones para ese medio concreto, que le permitieran renovar su capacidad de convicción. Pero el literalismo consiste en malentender ese proceder como una crítica de la noción del arte-en-general en tanto que conjunto de “meras” convenciones, creyendo que su única finalidad es poner en duda la noción misma de artisticidad y su carga valorativa de convicción<sup>215</sup>. Por tanto, el literalismo es una tendencia a eliminar la diferencia entre las obras

<sup>206</sup> TAP: 227; o, en TAP: 232: “Los cuadros de Newman son objetos en el mundo, accesibles tanto para la vista como para el tacto”.

<sup>207</sup> SaF: 99 n 9.

<sup>208</sup> Ya hemos visto que hay un nivel de potencial ilusionista constitutivo del medio artístico, que Fried considera un “dato natural”, pero no propiamente “artístico”, y sin carga axiológica; y que hay ciertos tipos de ilusionismo, de equívoca relación con el medio artístico, cuya relación de ocultación o de dependencia poco clara con el mismo les da una valencia artística negativa, en el supuesto de que tengan tal valencia en absoluto.

<sup>209</sup> NWKN: 186-187.

<sup>210</sup> El decorativismo es una de las consecuencias “malas” del colorismo (RWKN: 187).

<sup>211</sup> Como los cuadros en forma de rombo de Noland (loc. cit.); o las fantasías de Olitski sobre “aire coloreado” (JONP: 40). Ambos merecen a Fried juicio negativo: cruzan la frontera que separa el arte del efectismo.

<sup>212</sup> Opinión que parece que no es la de Fried, quien acusa al formalismo y a Greenberg de literalismo encubierto.

<sup>213</sup> Cfr. SaF: 88, AO: 148, 160-161; AaO: 148-149; y también, aunque no con ese nombre, en TAP: 255, 258-260, 262-263 n 4.

<sup>214</sup> Cfr. AIMAC: 35, 45, 53. Cfr. más abajo nuestro apartado 3.4.6., que desarrolla este asunto desde la perspectiva de la crítica que indirectamente Fried dirige al formalismo y a Greenberg, a través de su crítica del literalismo.

<sup>215</sup> AaO: 152, 160, 170 n 16.

de arte y los demás objetos mundanos, a tratar la obra artística como un objeto cualquiera, una “subclase de los objetos mundanos” que ha sido investida arbitrariamente de ciertas características, o “convenciones”, por la tradición. Puesto que la práctica “autocrítica” del arte modernista está constantemente produciendo obras que ponen en cuestión los criterios presupuestos a cada momento sobre lo que sean una obra pictórica, una obra de arte, un problema artístico, una solución lograda, una obra importante, y el buen gusto, tratando de aislar qué resulta esencial a tal efecto “en cada momento histórico” (matiz historicista que añade Fried), la “sensibilidad general” del espectador podría pensar que toda diferencia es cuestión de meras convenciones arbitrarias, y que esa arbitrariedad es el “descubrimiento” del arte modernista; y el artista o teórico literalista dirá que lo que el arte debe hacer para reconocer ese descubrimiento es eliminar dichas convenciones y tratar la obra artística igual que cualquier otro objeto. Pero si todas las convenciones se eliminan, lo único que queda de la obra, si es que queda algo, es, en efecto, su literalidad: lo único que queda del objeto artístico es un “objeto”, a secas. (*In extremis*, quedará sólo una operación lingüística, pragmática, realizada sobre ese objeto: presentarlo como “artístico”).

Fried remonta el literalismo a un linaje artístico en histórica rivalidad con la línea “fuerte” de práctica “modernista” defendida por él mismo y por Greenberg; una línea procedente del Dadaísmo, el Surrealismo y Duchamp, y transmitida más recientemente a través de figuras como John Cage, Jasper Johns o Robert Rauschenberg, tanto en diversos fenómenos “neo-vanguardistas” (entre otros: Neo-Dadá, *Pop Art*, *Op Art*, Conceptualismo), llamados *Novelty Arts* por Greenberg, y surgidos de la crisis de la pintura del Expresionismo Abstracto desde fines de la década de 1950, como en manifestaciones que, más que estilos o tendencias determinados, eran prácticas, géneros o “medios” mixtos de dudosa naturaleza. La consecuencia de la autocrítica del arte modernista, según el literalismo, habría sido una “expansión” del ámbito de lo que puede reconocerse como artístico, incluyendo cualquier tipo de procedimiento de construcción, cualquier rasgo literal o procedimiento ilusionista de cualquiera de los medios artísticos preexistentes, o cualquier combinación de los mismos; o la invención a voluntad de nuevos “medios”, situados en una ambigua relación con los antiguos, y de especificidad difícil de caracterizar, carentes de precedente histórico en ninguna tradición de práctica artística previa; o el reaprovechamiento de objetos y actividades extraartísticos para fines “artísticos” igualmente resbaladizos, en una serie de prácticas o “géneros” sin norma o límite preestablecido, utilizados por diversos movimientos supuestamente artísticos para sus fines presuntamente “estéticos”: objeto encontrado, *assemblage*, instalación, *environment*, *performance*, y al final de la década de 1960, el videoarte. Así, hasta abarcar virtualmente “cualquier objeto” que sea presentado como “artístico”.

Por ello, Fried considera los artistas y movimientos que han sido precursores históricos del literalismo en teoría y práctica artística como los mayores enemigos del concepto de calidad y valor en arte, en la medida en que hacen saltar las fronteras entre los medios artísticos; una objeción que llegará a identificarse con la crítica a la teatralidad, aunque la posición de Fried hacia estos precursores ha sido titubeante<sup>216</sup>. Mediante la autocrítica del arte moderno, el modernismo expande (y no “reduce”, dice Fried, corrigiendo a

<sup>216</sup> SaF: 98, AaO: 164-165. Fried ha sostenido, años después, que su argumento antiliteralista limitaba su denuncia a obras y artistas estrictamente contemporáneos, y no se dirigía contra otros precedentes que podrían considerarse también “abiertamente teatrales”, como Duchamp o el Dadaísmo. Cfr. TAMP: 57: “... el argumento contra la teatralidad de ‘Art and objecthood’ se limita a la situación contemporánea. [...] No estaba atacando precisamente al arte anterior que pudiera considerarse abiertamente teatral sino más bien proponiendo que obras contemporáneas que no se entendían a sí mismas como teatrales en efecto eran meramente tal cosa”. Pero, contra Fried, no es esto exactamente lo que se colige de la retórica de su texto de 1967.



Greenberg) el ámbito de lo pictórico, y de cada uno de los diversos medios artísticos particulares, sin por ello confundirlos. Pero el literalismo ve en ello simplemente la expansión del ámbito del arte-en-general y la eliminación de toda diferencia y frontera entre las artes, resultando, pues, insignificante que algo sea considerado artístico o no, puesto que parece ser una decisión arbitraria. Por tanto, el literalismo vería el modernismo como refutación histórica de la existencia del valor artístico, ya que sólo hay calidad y valor allí donde hay convenciones que ponen límites entre los diversos medios artísticos, y, con ello, entre el arte y lo que no es arte. La ampliación constante de horizontes obrada por la actitud crítica del modernismo genuino resultaría ser una conquista ambigua: por un lado, una ganancia de nuevas posibilidades de crear calidad y valor, redescubriendo nuevamente cada vez los fundamentos de la capacidad de convicción; por otra, la apertura de la posibilidad de banalizar la obra de arte por su reducción a lo arbitrario, y de la pérdida de toda capacidad de convicción. Esto se debe a que la constante ampliación y puesta en cuestión de límites y criterios no sólo hace posible aceptar como arte cosas que carecen de calidad, sino incluso no verla en aquéllos objetos artísticos que sí la tienen (caso de las obras de Stella); es decir, el riesgo de ver todo objeto artístico como objeto arbitrario, un cuadro modernista como un trozo de tela coloreada. Pues calidad, juicio y valoración sólo son posibles, según Fried (como en Cavell), allí donde hay normas y convenciones establecidos de las prácticas artísticas, que ponen límites entre las artes, y que hacen posible formular y aplicar unos criterios de valoración, especificando en calidad de qué un objeto artístico dado resulta convincente o no (de pintura, de escultura...). Aunque en el marco de la situación modernista esos límites, convenciones y criterios estén ahí para ser siempre puestos en cuestión, nunca se ponen en cuestión para negar absolutamente la realidad de todo límite y de todo criterio. Pero justamente es esto último lo que hace el literalismo, que aparece así como la más reciente manifestación histórica en materia de arte y valores del fenómeno cavelliano del escepticismo moderno<sup>217</sup>.

Fried diagnostica todos los movimientos literalistas como reacción de escape ante las crecientes dificultades de la problemática pictórica modernista (el Dadaísmo y Duchamp serían el ejemplo clásico: una mera huida de las dificultades plásticas de la problemática cubista del plano pictórico). Calidad y valor artístico son cuestión de experiencia, y sólo cobraría algún peso la posición literalista si en la experiencia los partidarios del literalismo lograran mostrar que sus obras son capaces de suscitar convicción en su viabilidad como objetos de un medio artístico determinado, y presentarse como portadoras de artística y valor<sup>218</sup>. Pero, según Fried, se trata de propuestas mediocres, que se presentan como difíciles, arriesgadas, pero que en realidad eluden los verdaderos problemas del arte moderno, los cuales reemplazan por otros “problemas” falsos, de modo que no necesitan convencer desde la perspectiva del criterio de ningún medio en concreto, ni de ningún criterio valorativo determinado, y evitan la dificultad de ofrecer una experiencia artística de valor y calidad; y que necesitan, en cambio, de una “ideología”, o discurso metateórico explícito que ofrezca de antemano su “justificación” como arte, anticipándose a cualquier juicio valorativo<sup>219</sup>. Obras y artistas que no convencen ni pretenden convencer como arte, es decir, como un arte determinado, pero que se presentan como tal, como si de hecho convencieran, o pudieran o

<sup>217</sup> Cfr., en la sección de este estudio dedicada a Cavell, nuestro apartado 2.1.1. En este caso, sobre todo, las observaciones relativas al “escepticismo del mundo”.

<sup>218</sup> TAP: 251-252.

<sup>219</sup> Paradójicamente, esto está en relación con el hecho de que según Fried el significado de estas obras (o la “intención artística” de su autor) queda insuficientemente determinado en la obra misma, lo que hace del discurso metateórico “ideológico” la contrapartida literalista del procedimiento modernista de desambiguación del significado o intención de las obras por su inserción en “series”. Cfr. nuestro apartado 3.6.4.

pretendieran hacerlo, como “arte-en-general”; o bien se presentan como si, siendo “arte-en-general”, rehusaran toda necesidad de convencer. Fried acepta la inflexión interna al arte moderno de vanguardia, propuesta por Cavell, de la crítica greenberguiana al kitsch<sup>220</sup>. En la vanguardia “clásica”, las verdaderas artes modernistas no “imitan” otra cosa que a sí mismas: cada una explora sus propios límites, asume sus propios problemas, y todas ellas se contraponen al kitsch, que imita los efectos del arte tradicional; pero en la etapa más reciente de la época moderna ha surgido un nuevo kitsch: un falso “vanguardismo” que imita los efectos del arte de modernista, sin realizar las investigaciones que hace éste, para ofrecer una falsa experiencia vicaria, no ya meramente de arte, sino de vanguardia: el literalismo y las *Novelty Arts* son ese nuevo kitsch, un kitsch que ahora está dentro de la propia vanguardia.

En época de juventud de Fried, había un señalado grupo de artistas (Donald Judd, Richard Serra, Robert Morris, Tony Smith, Carl André, Dan Flavin, Agnes Martin, entre otros), predominantemente “escultores” en cierto sentido del término, ya que la mayoría realizaban obra “tridimensional”; artistas que en su práctica partían de una interpretación literalista de los cuadros “deductivos” de Stella como “cuadros-objeto”. Estos artistas habían comenzado a ser identificados como miembros de un mismo movimiento o “estilo”, con unos fines estéticos aproximadamente comunes, el cual se venía conociendo desde comienzos de la década de 1960 por diversos nombres, como “Primary Structures”, “ABC art”, “Specific Objects”, todos ellos indicando la simplicidad de forma y recursos, el aspecto frío e “industrial”, y la consiguiente asemantividad y unidad atomística del objeto artístico resultante. Se trata de los artistas que llegarían a ser conocidos colectivamente como “minimalistas”, término tomado de un texto de hacia 1965 del filósofo y teórico del arte británico Richard Wollheim, titulado “Minimal Art”<sup>221</sup>. Es a éstos a los que Fried más frecuentemente denomina “literalistas”, dirigiendo contra ellos principalmente su polémica (aunque la hace extensiva al Arte Pop, arte cinético, *Land Art*, y otras *Novelty Arts*).

A estos nuevos literalistas, Fried les achaca una concepción “esencialista” del medio artístico (como la achacará también a Greenberg), que además sería positivista<sup>222</sup>: habría un núcleo esencial inmutable subyacente a toda actividad artística, consistente en una cualidad, unas normas y un problema. La cualidad sería la literalidad; el conjunto de normas o convenciones, sería, en el caso de la pintura, la planitud y su delimitación; y el conjunto de problemas, giraría en torno al problema básico de reconocer la literalidad del soporte de la obra artística. En el Minimalismo, el literalismo no sería sino la cara oscura del esencialismo artístico, la reacción nihilista ante la frustración de las expectativas esencialistas de aislar un núcleo último de las artes, que plantea una disyuntiva excluyente entre esencialidad y convencionalidad: si el medio de la práctica artística resulta no tener nada propiamente esencial, sino que todo en él cambia históricamente, entonces es sólo convencional y tradicional, pero esto quiere decir que es arbitrario, y se puede prescindir entonces de los medios artísticos convencionales y de sus límites, dada una prueba de que no hay

<sup>220</sup> Cfr. nuestro apartado 2.5.4.

<sup>221</sup> Wollheim concibió el término con amplitud suficiente como para abarcar varios estilos y prácticas artísticas entonces novedosas, incluyendo Neo-Dada, Assemblage, o arte conceptual. Pero, desde ese momento, y hasta hoy, el término quedó asociado exclusivamente a cierta tendencia en particular, la que hoy se conoce por “Minimalismo”, y al grupo de artistas a ella vinculados. Cfr. Richard Wollheim, “Minimal Art”, *Arts magazine*, January 1965. Recogido en Gregory Battcock (ed.), *Minimal art: a critical anthology*, New York: E. P. Dutton, 1968 (pp. 387-399), volumen que fue la principal recopilación de textos fuente por lo que a artes plásticas se refiere; superada hoy – aunque no del todo – por la impresionante antología de James Meyer (ed.), *Minimalism*, London: Phaidon, 2000; trad. cast. *Arte minimalista*, trad. Gemma Deza Guil, London; New York: Phaidon, 2005.

<sup>222</sup> En contraposición, dice Fried, a la teoría de la ciencia de Thomas Kuhn; cfr. SaF: 99 n 11; AaO: 196 n 6.

esencialidad alguna. La prueba cree hallarla el nuevo literalismo precisamente en la evolución del Modernismo. Interpretándola a la luz de la teoría de la modernidad de Greenberg, los literalistas concluyen que la evolución del arte modernista es un progresivo descarte de normas y convenciones artísticas, con resultados transhistóricamente irrevocables y absolutos, resultados que consistirían en dejar al descubierto que el arte no es más que literalidad.

Y para el medio pictórico, esto parece cumplirse, desde la perspectiva de los representantes del literalismo más reciente, en las más radicales de las obras deductivas de Stella. Como, según Fried, no hay en ellas ilusionismo de ningún tipo, su principio estructural es la propiedad literal del contorno de los bordes del soporte pictórico, y ésta encuentra su eco repetido en todas partes de la estructura pictórica, la obra es aquí pura literalidad, puro objeto. Esto daba pie a entender que dichas obras planteaban, para el caso concreto del medio pictórico, la llegada del proceso de reducción modernista a su resultado final, la reducción del medio pictórico a sus propiedades literales, como caso particular de la reducción de la obra de arte a objeto. Un riesgo que Fried, no sin ambigüedades, concuerda con los literalistas en considerar novedad histórica, traída por el desarrollo reciente de la pintura modernista en Stella y otros artistas, e inconcebible anteriormente<sup>223</sup>; pero que no concuerda en aceptar que sea necesario o inevitable. Visto de este modo, el medio pictórico parece tener poco de específico que le distinga de otros medios artísticos, de modo que, junto a la reducción objetual, lo que anunciaría la obra de Stella sería el definitivo agotamiento de las posibilidades específicas de los medios artísticos tradicionales, y particularmente las de la pintura; invitando al abandono de sus convenciones mínimas, ya que se podría prescindir de sus propiedades literales mínimas y seguir haciendo pasar por arte el objeto resultante<sup>224</sup>. Una idea literalista, la de la “crisis de la pintura de caballete”, que el propio Fried había empleado como ropaje retórico para presentar algunas innovaciones de sus pintores modernistas admirados, así como para su concepción antirreduccionista del efecto del modernismo como ampliación de fronteras, y no reducción, del medio pictórico; empleo del que tendría ocasión de arrepentirse<sup>225</sup>.

Por ello, Fried se opuso firmemente a la interpretación literalista de las obras de Stella presupuesta por los minimalistas, interpretación que al comienzo llamó “antipictórica”<sup>226</sup>, arguyendo, primero (en “Three American painters”) que sus obras “deductivas” acabadas en pintura metálica serían una respuesta al riesgo de semejante interpretación, no siendo el objeto de ese acabado subrayar la objetualidad, sino al contrario, la desmaterialización óptica del plano de superficie mediante el efecto óptico de brillo<sup>227</sup>, y luego, en “Shape as Form”, que el análisis de los “polígonos irregulares” en términos del giro a un nuevo ilusionismo, del que acabamos de dar cuenta en el anterior apartado, mostraba el firme compromiso de Stella con la práctica específica de la pintura, sin abandonar nunca sus convenciones, y resolviendo el conflicto entre literalidad del contorno del soporte e ilusionismo “óptico” sin eliminar

<sup>223</sup> AaO: 160. La ambigüedad en este caso radica en los numerosos e importantes ancestros del literalismo que Fried encuentra dentro del ciclo histórico del arte moderno pleno, y que arriba hemos mencionado. ¿Cómo puede sostener entonces Fried que no hubiera aparecido el riesgo de ver el arte como mero objeto antes de los años 60 y la época de las *Novelty Arts*? Una cuestión adicional, a la que en breve haremos referencia, es la de las relaciones de esta tradición literalista con la problemática antiteatral previa a la plena modernidad artística.

<sup>224</sup> AaO: 149, 152.

<sup>225</sup> Como él mismo reconoce en AIMAC: 63-64 n 46; cfr. por ejemplo, NYL 13: 41/AO: 319-320.

<sup>226</sup> TAP: 236. En “Three American painters”, Fried emplea sólo el adjetivo “literal”, para referirse a propiedades de la obra artística, pero no aún el sustantivo literalismo” para designar una posición teórica y su práctica correspondiente, que sí aparece en “Shape as Form”.

<sup>227</sup> TAP: 256.

totalmente el ilusionismo<sup>228</sup>. Así, mientras que los polígonos de Stella cancelan la literalidad de sus bordes de sus soportes, produciendo una literalidad ilusoria, las obras literalistas producen, por contra, una “ilusión literal”<sup>229</sup>. Más en general, Fried sugirió dos posibles correctivos de la pintura modernista para evitar tales equívocos: primero, el trabajo en series, que muestra el valor de cada obra como etapa en el compromiso con la solución de un problema heredado de la tradición de una práctica artística preestablecida<sup>230</sup>; y segundo, moderar la tendencia autorreflexiva hacia la pureza por el retorno a un cierto tipo de representacionalidad, referida al “entorno visual”, la “lógica alusiva del mundo perceptible”, es decir, lo que Fried designa y Krauss critica como puesta en primer plano de “las condiciones de la visión” por encima del espacio de la percepción empírica<sup>231</sup>.

Creyendo proseguir lo iniciado por Stella, la práctica literalista del minimalismo extrae dos consecuencias vinculadas, pero distintas. Primero, eliminar de sus productos artísticos todo recurso ilusionista, dejando sólo el soporte literal, al ver el ilusionismo como amenaza a la exigencia presuntamente modernista de dejar al descubierto la literalidad de la obra (el “literalismo” propiamente dicho). Segundo, eliminar todas las normas convencionales de las prácticas artísticas tradicionales (el “nominalismo”), y en consecuencia, toda diferencia entre las prácticas artísticas, al ver en la literalidad desnuda del medio artístico de la obra la revelación de la arbitrariedad de sus convenciones de formato, soporte, procesos, etc., y de la tradición mediante la que dichas convenciones se heredan. Como contar con las convenciones de la pintura siempre conlleva el riesgo de producir ilusionismo (la “primeridad del marcar”, que dice Fried), y los nuevos literalistas rechazan todo factor ilusionista residual de tensión con lo literal (según Fried, esto es lo que rechazan en el arte modernista más reciente de Noland u Olitski<sup>232</sup>), la consecuencia inmediata de llevar a su extremo el principio de exclusividad de la literalidad es para ellos abandonar la pintura. Aunque parezcan ser “esculturas”, los objetos minimalistas no se atienen realmente a las normas de ninguna práctica artística tradicional, incluyendo las de la propia escultura: la tridimensionalidad literal es lo único que las vincula con ésta. Por tanto, arguye Fried, la literalidad que el arte minimal hipostasía no es la del soporte pictórico, ni la de la escultura, ni la de ningún medio artístico concreto conocido (puesto que el literalismo ha eliminado justamente dichos medios, con todas las convenciones que les son constitutivas, transgrediendo los límites de las artes): es una literalidad “artística” genérica, “literalidad-a-secas”<sup>233</sup>. La tarea que asume el literalismo bajo la forma histórica del arte minimalista es la afirmación irrestricta de la literalidad de la obra artística en general: producir obras absolutamente literales, que exhiben la literalidad, no la de ningún medio concreto, sino en general, la de todo producto artístico<sup>234</sup>.

<sup>228</sup> Ya que la solución consiste, como acabamos de explicar, en un cambio en el tipo de ilusionismo, en reintroducir un nuevo ilusionismo, aunque este detalle Fried no lo deje claro. Cfr. SaF: 95-96.

<sup>229</sup> Cfr. SaF: 95. Más que en el arte minimal, al decir esto Fried debe estar pensando en el empleo de artificios ilusionistas producidos por medios mecánicos y trucos psicoperceptivos en otros movimientos, en su opinión también “literalistas”, como el Arte Cinético y Óptico, u *Op Art*.

<sup>230</sup> TAP: 257-258.

<sup>231</sup> TAP: 224-225, 260.

<sup>232</sup> SaF: 95.

<sup>233</sup> SaF: 88. En esto Fried no es del todo coherente, ya que en ocasiones (SaF: 99 n 11) sugiere que el literalismo lo que pretende mostrar o afirmar no es la literalidad en general, sino en particular la esencia literal del medio pictórico. Pero, ¿cómo iba a optar el literalista por abandonar la pintura, si lo que pretende afirmar fuera la esencia literal de ésta, pues ello requiere preservar al menos la planitud y la delimitación, que son exclusivas del soporte pictórico? Más que de la versión minimalista, prácticas de este tipo serían propias de otros literalismos, como el del grupo francés *support/surface*, que cultiva, en efecto, la literalidad *específica* del medio pictórico.

<sup>234</sup> Curiosamente, esta afirmación tan objetual contrasta con la expansión de la pura imaginación subjetiva del espectador que supone la experiencia estética en bruto literalista, y que desembocaría en la negación de todo objeto artístico como entidad físicamente separada del espectador. Cfr. nuestro examen del problema de “la

Fried niega que ello sea una tarea legítimamente modernista, con el argumento de que no puede contar como “reconocimiento” de la literalidad, si es que, como propone Cavell, ello ha de significar algo más que la mera noción greenberguiana de “explicitación”; ya que en el Minimalismo se trata sólo hipostasiar una propiedad literal dada “naturalmente”, de antemano, sin que ello suponga un esfuerzo por habérselas con un problema impuesto por la interpretación histórica de una tradición con la que el Minimalismo se comprometa<sup>235</sup>, y sin una referencia, que Fried cree necesaria, a las convenciones de un medio y su literalidad específica. Descubrir este equívoco es lo que lleva a Fried a desconfiar del uso greenberguiano del término “reconocimiento” y de las categorías puramente “descriptivas”, que hasta aquí Fried venía usando, como es la de “estructura deductiva” (y como son las categorías analíticas de la visión del propio formalismo); ya que en efecto, como dirá Fried, desde esa perspectiva descriptiva, todo se reducía a un modo de disponer los elementos pictóricos con relación al soporte, y cualquier obra que empleara procedimientos parecidos a los de Stella sería automáticamente “deductiva”, haciendo perder de vista que en las obras relevantes el interés de fondo es responder a un problema del medio pictórico y producir convicción<sup>236</sup>. La única esencia de la pintura es la calidad, no la literalidad, viene a decir Fried<sup>237</sup>. Menos aún puede ser legítimo un “reconocimiento” de la literalidad, cuando no se trata de la literalidad de ningún medio artístico específico, que corresponda a una tradición de práctica artística o sea identificable con criterios claros. Y exhibir meramente la literalidad genérica, sin tensión con la ilusión, compromiso con la tradición, ni vínculo normativo con la calidad, sólo es hipostasiarla, pero no es reconocerla.

En “Art and objecthood,” el debate de Fried contra el literalismo toma la forma de una crítica de la teatralidad<sup>238</sup>. Fried presenta la práctica artística del literalismo, tal como aparece en el arte minimal, como puesta en práctica de una serie de procedimientos reductivos del objeto artístico a su literalidad, u “objetualización”, y de resalte, o “proyección” de dicha objetualidad resultante; procedimientos que tendrían por fin provocar una experiencia vicariamente vanguardista mediante el expediente de la disposición “escenográfica” de la obra de arte en un contexto de exhibición que haría de pantalla para la proyección de esa literalidad. Es a esta búsqueda efectista y sus recursos de escenificación a la que Fried denomina en el texto “teatralidad”: el literalismo no sólo sería un materialismo artístico cosificador, sería también la expresión de una corrupta sensibilidad teatral: “la adhesión

---

escena clásica de la representación”, en 3.8.4.

<sup>235</sup> Esta acusación, sin embargo, es injusta y fruto de una imprecisión, ya que sí hay algunas tradiciones artísticas precedentes con las que algunos artistas “literalistas” del Minimalismo se comprometen (por ejemplo: el constructivismo ruso); sólo que esas tradiciones no pertenecen al canon modernista de las que “importan” para Fried o para Greenberg.

<sup>236</sup> CR: 286, 264 n 121, 364 n 123; AIMAC: 24, 59 n 29. Fried señala que es en “Jules Olitski” donde la noción de “estructura deductiva es reemplazada por la noción de “reconocimiento” cavelliana; cfr. JO: 146 n 13..

<sup>237</sup> E insistirá en ello; cfr. AIMAC, 38-39.

<sup>238</sup> Es copiosa la bibliografía sobre esta crítica, aunque mayormente el tratamiento es sumario o de carácter polémico. Entre los mejores estudios monográficos de la misma, hemos de mencionar los de James Meyer, “The aesthetics of doubt: ‘Art and objecthood’” (en su ya mencionado *Minimalism: Art and polemics in the sixties*, pp. 229-243), y “The writing of ‘Art and objecthood’” (en el volumen colectivo *Refracting visions*, RV: 61-96); así como el de Frances Colpitt, en su *Minimal Art: The critical perspective*, en los caps. 3, “External issues: The spectator”, y 4, “Theoretical issues”, pp. 67-99 y 101-132, respectivamente, si bien Colpitt entremezcla sus observaciones sobre Fried con otras sobre los demás autores implicados en el debate; cfr. en especial, la sección dentro del cap. 3 titulada “Michael Fried’s theory of theatricality”, pp. 88-93. Finalmente, el estudio de Francisca Pérez Carreño, *Arte minimal: Objeto y sentido*, contiene penetrantes observaciones sobre Fried en los caps. 3, “Conceptos fundamentales”, pp. 113-172, y 4, “Objeto y teatro en el arte minimal”, pp. 173-206.

literalista de la objetualidad no equivale a otra cosa que a un alegato en favor de un nuevo género de teatro, y el teatro es ahora la negación del arte”<sup>239</sup>.

En su análisis de dichos procedimientos Fried no hace una distinción clara, ni los agrupa en tipos, o niveles, más allá de señalar que todos ellos se orientan a uno que es el principal: el de producir una “situación” en torno a la obra de arte que suscita una “experiencia” por parte del espectador. Nosotros consideraremos dos tipos de procedimientos entre los que Fried describe: los destinados a reducir el objeto artístico a su mera literalidad, garantizando que será percibido como mero objeto arbitrario; y los destinados a proyectar o resaltar dicha objetualidad sobre un “fondo” o “marco” que, en este caso, es el de la sala de exposición. Como indica Fried, fueron los procedimientos o rasgos del primer tipo, objetualizadores, los que más llamaron la atención de la crítica contemporánea. La novedad que ahora aporta Fried es haberlos visto como medios al servicio del objetivo teatral, y haber analizado los rasgos fenomenológicos del tipo de experiencia “estética” que su proyección aspira a provocar.

Los procedimientos básicos de objetualización los describe Fried sobre todo en las secciones I y II de “Art and objecthood”<sup>240</sup>. Se pueden distinguir tres: eliminación de toda ilusión; operación anticomposicional de evacuación de todas las relaciones fuera de la obra; cortocircuito de la referencialidad o transitividad semántico-expresiva<sup>241</sup>. Ya hemos indicado la importancia para el literalismo del primero de esos procedimientos, el anti-ilusionismo; está en relación de estrecha dependencia respecto del segundo. Se trata de producir un objeto que sea máximamente literal, donde ningún efecto ilusionista (al menos, no en el objeto mismo) se anteponga a la percepción de los materiales que constituyen el soporte físico de la obra; es, si se quiere, la versión o contrapartida literalista de la “abstracción” modernista. Y para ello, el Minimalismo utiliza determinado tipo de materiales, industriales o fabriles, que presenta sin acabado y en bruto (en el límite, materiales completamente amorfos, como los chorros de plomo derretido usados a veces por Richard Serra), y juega con la escala y las proporciones de la obra, de magnitud generalmente igual, o incluso mucho mayor, que la del cuerpo humano, produciendo en el espectador, según Fried, efectos de “distanciamiento” psíquico y físico, y de enfrentamiento con la obra-objeto; efectos que, paradójicamente, tendrán por consecuencia una cierta adherencia antropomórfica<sup>242</sup>.

Un requisito para lograr el anti-ilusionismo son las estrategias anticomposicionales: puesto que toda articulación o complejidad interna a la obra tenderá a suponer una irrupción y ruptura del estado prístino de la materialidad del soporte, es necesario que no haya en la obra ni elementos internos diversos, ni relaciones que puedan establecerse entre ellos (pero que inevitablemente lo harán, si tenemos en cuenta las observaciones de Fried sobre la “primeridad del marcar”). Para ello hay dos procedimientos básicos, casi opuestos, de configuración y estructuración de la obra (en el caso de que la obra tenga alguna estructura). El primero consiste en una apertura radical de la estructura de la obra, construida por un procedimiento reiterativo y modular de yuxtaposición paratáctica de un cierto número de elementos idénticos, sin ningún orden jerárquico, y a los que siempre se podrían añadir más: es como una parodia del *all-over* modernista<sup>243</sup>. Y el segundo es, paradójicamente, similar a la noción formalista de “forma cerrada”, que tan importante papel vimos que juega en Fried.

<sup>239</sup> AaO: 153.

<sup>240</sup> AaO: 148-153.

<sup>241</sup> Para los dos primeros, cfr. sobre todo AaO: 149, 153; y AaO: 150-165 para el tercero.

<sup>242</sup> De la que nos ocuparemos en detalle en el apartado 3.7.4.

<sup>243</sup> AaO: 150-151.

Consiste en imprimir a la obra alguna forma geométrica global absolutamente simple, sin diferencias internas, cuyos límites coinciden con los de su soporte, y con el carácter de una unidad formal gestaltica, que se aprehende al primer golpe de vista y no ofrece variedad: todas las perspectivas del objeto son idénticas, y lo que no se ve desde una perspectiva, se deduce fácilmente de ella. El resultado es una total unidad y homogeneidad de contorno literal<sup>244</sup>: “[los literalistas] vieron el arte convertirse en una cosa unitaria, ya no más una cuestión de construcción parte-por-parte”, diría Fried<sup>245</sup>.

Pero la “apertura” en ambos casos termina imponiéndose siempre sobre el resultado de esos dos procedimientos, bajo la forma de los efectos de opacidad e indeterminación semántica derivados de la uniformidad e inexpressividad del objeto artístico resultante; efectos de los que en otro apartado nos ocuparemos, y que constituyen una de las líneas principales de crítica de Fried al literalismo<sup>246</sup>. Estos tres procedimientos objetualizadores están estrechamente relacionados: si hay articulación formal interna (“compositiva”), habrá efecto ilusionista que suspenda la percepción de la literalidad, y podrá establecerse una referencialidad semántica o expresiva, cosa que el literalismo evita a toda costa. Es ostensible que la semejanza de estas ideas con el discurso sobre la “anticomposicionalidad” y el rechazo del pensamiento geométrico, al que Fried se había suscrito, no debió ser el menor de los factores que le llevaron a abandonar la idea de “anticomposicionalidad” y a matizar ese discurso, que en Fried pretendía estar en favor de la cercanía e inmediatez de la obra al espectador, y de la plenitud de sentido (es decir, de valores contrarios a los del literalismo).

Volviendo sobre la noción de objetualidad en un texto muy posterior, “James Welling’s *Lock*” (sobre una obra de este fotógrafo norteamericano)<sup>247</sup>, Fried explicita el nexo del problema cavelliano del escepticismo con estos procedimientos literalistas, y con el estatuto de esa noción tan problemática en la práctica artística del literalismo. Matizando, observa que “objetualidad” no es término de carga valorativa unívoca, pues habría una objetualidad buena y otra mala<sup>248</sup>. La involucrada en las obras literalistas es mala, porque dadas sus características, se trata de la de un “objeto genérico”: de forma geométrica regular y simple, percibida sinópticamente, en su totalidad gestaltica, de una vez, de modo que (como en el objeto físico genérico del que, según Cavell, necesariamente versa la investigación epistemológica, racionalista y abstracta, que da lugar al escepticismo) “no hay un punto de vista privilegiado”: cualquier punto de vista muestra todo cuanto se puede saber del objeto, y

<sup>244</sup> AaO: 153.

<sup>245</sup> TAMP: 73. Lo cual muestra cómo su propio ideal “deductivista” había llevado a tensiones internas a Fried.

<sup>246</sup> Cfr. el apartado 3.6.4., más adelante.

<sup>247</sup> JW: 27-28; cfr. el tratamiento del tema que ofrece Cavell en *The Claim of Reason*, TCR: 52-56. En el contexto de la problemática escéptica de la realidad del mundo material (la totalidad de la cual se juega, según Cavell, en la de uno cualquiera de sus objetos; frente a lo sucedido en el escepticismo de las otras mentes), el único problema en juego sobre tales objetos no es el de qué tipo concreto de objeto en cada caso sean, ni el de qué rasgos peculiares los caractericen: es sólo el de su existencia o realidad; y en este sentido, serían meras hecceidades, presencias (“an anything, a thatness”, TCR: 53), cuyo único rasgo relevante es su materialidad-como-tal o exterioridad objetiva (en contraposición a nuestro psiquismo interior o subjetividad). Cfr. nuestro cap. 2.1., especialmente 2.1.1.

<sup>248</sup> Fried insinúa que habría una “objetualidad buena en general”, que él vincula a la distinción de Cavell entre “objeto específico” y “objeto genérico” y la heideggeriana entre cosa y (mero) objeto (JW: 27 n 5 y 6). La “buena” objetualidad sería la del objeto concreto inscrito en una red significativa de relaciones con otros objetos y personas (JW: 27 n 3), aquél del que sólo cabe una imagen parcial desde un punto de vista singular (JW: 28), y cuyas características relevantes son las específicas del tipo de objeto que es y del caso particular de que se trata. La distinción, pues, más que intrínseca a la naturaleza del objeto en cuestión, hace referencia, como dice Cavell (TCR: 52-53), a la actitud o propósito con que se lo toma en consideración.

deja deducir fácilmente aquello que no muestra<sup>249</sup>. Según esto, el defecto de los “objetos específicos” del minimalista Donald Judd sería no ser lo bastante específicos, y el literalista delata su escepticismo, en la medida en que su insistencia en el objeto genérico indica, como le sucede al escéptico de Cavell, un olvido de la necesaria limitación del conocimiento, y del hecho de que no toda relación con la realidad es teórico-cognoscitiva.

La objetualidad “genérica” resultante de estos procedimientos ha de constituirse en “presencia” en la experiencia del encuentro entre obra y espectador<sup>250</sup>. Esto se logra mediante estrategias para su “proyección”; para la cual es necesario “instalar” estratégicamente en un entorno adecuado el objeto (a veces más de uno, y se instala entonces todo un conjunto de obras, o varios ejemplares de una obra múltiple, o módulos idénticos de un “objeto” compuesto), y es necesario contar con algo que haga de fondo o pantalla contra la que el objeto literalista se destaca: el recinto expositivo, en el que tiene lugar dicho encuentro<sup>251</sup>. Al igual que la obra artística tradicional y que la modernista, el objeto artístico minimalista se sitúa en un espacio expositivo; pero a diferencia de las anteriores, este hecho, y el espacio expositivo en sí mismo, cobran importancia por derecho propio. El espacio expositivo es el recurso imprescindible para poder escenografiar el objeto artístico; imprescindible, porque éste ha quedado reducido a prácticamente nada que en sí mismo pueda ofrecer materia de una experiencia, o que logre retener la atención del espectador. Es también el último residuo de “artisticidad”, la última convención artística que preserva la práctica literalista, al menos en la modalidad minimalista<sup>252</sup>. Y que no le queda más remedio que preservar, ya que la experiencia del arte literalista es “objetiva”, en el sentido de que tiene o se dirige a un objeto, o sea, que se focaliza en un objeto determinado, el “objeto artístico” literalista; al contrario que el tipo de experiencia “estética” en bruto, cuyas características pretende emular, y que es “natural” o “extraartística”: no necesariamente está focalizada en ningún objeto en concreto, y tiene lugar en espacios abiertos, o bien no se cualifica por estar asociada a ningún tipo particular de espacio en que deba tener lugar. De aquí que Fried sostenga que la noción de “habitación” (sala expositiva) es constitutiva y central a la práctica artística literalista. Si la proyección es eficiente, se logra la “presencia”: el objeto literalista confronta en su materialidad y opacidad al espectador, se dirige a él como sujeto individual, le sale al encuentro y se le impone, o se le enfrenta, reclamando y focalizando su atención sobre sí, es decir, suscita su “interés”, una especie de fascinación algo enfermiza<sup>253</sup>.

De la combinación entre la objetualización y su proyección resulta la “situacionalidad” de estas obras, de carácter global<sup>254</sup>: siendo los rasgos literales de la obra inmediatamente identificados por el espectador, y quedando éste alejado por su escala y por la crudeza de su materialidad, comienzan a ser relevantes todas las relaciones entre todos los componentes *externos* al objeto que intervienen en el encuentro, empezando por los rasgos de la propia sala (dimensiones, iluminación, temperatura, resonancia...), e incluido el espectador, su corporeidad y su posición física. Todo ello forma un entorno que varía con las cambiantes y múltiples contingencias de las circunstancias de exhibición y con el desplazamiento del espectador en la sala y con relación al objeto. El objeto artístico mismo no es más que un elemento, una pieza fragmentaria incluida en ese mecanismo y al servicio de la “experiencia”

<sup>249</sup> Es decir, que la objetividad genérica omite lo que Fried llamará más tarde la “condición ubicada” o “localizada” (*situatedness*), a no confundir con la “situacionalidad” (*situationality*) del literalismo.

<sup>250</sup> AaO: 154.

<sup>251</sup> AaO: 151-152.

<sup>252</sup> AaO: 159, 170 n 14. El arte conceptual prescinde hasta de ello: sólo queda la operación pragmático-conceptual de presentar algo como “arte”.

<sup>253</sup> AaO: 153-155, 163, 170 n 14.

<sup>254</sup> AaO: 155, 159, 166.



que produce; pues es de la totalidad y sus cambios de donde se genera la “experiencia” intensificada que el literalismo quiere suscitar. Y esa totalidad, como indica Fried, abarca e incluye al espectador.

El literalismo minimalista pone el objeto artístico al servicio de una experiencia emotiva y sensorial intensificada que para Fried está fuera de lo propiamente artístico (recordemos las observaciones que hicimos más arriba sobre la modalidad “espectacular” de objetualidad), como también lo está para los literalistas. Para el literalismo, la comparación de la intensidad y amplitud sin límites de dichas experiencias con la limitada experiencia del arte, sometido a convenciones, sólo manifiesta la insuficiencia del arte y de sus medios, y el objetivo del nuevo “arte” es cruzar el umbral entre la experiencia propiamente artística, que a la sensibilidad literalista le resulta ya insuficiente y empequeñecida por las limitaciones impuestas por las convenciones de los medios artísticos tradicionales<sup>255</sup>, para dirigirse hacia órdenes “estéticos” de experiencia que el literalista encuentra de mayor intensidad y alcance, por no estar sujetos a tales normas limitadoras, y particularmente, por no estar sujetos a la norma de la delimitación o cierre del ámbito propio de la obra artística. El tipo o tipos de experiencia que constituyen el modelo de la actividad artística literalista son los de la “experiencia estética en bruto”, siendo el ejemplo que analiza Fried el de la descripción de la experiencia de recorrido nocturno de una autopista en construcción que ofrece el escultor Tony Smith<sup>256</sup>. Una experiencia que es vagamente “estética”, pero se da en un contexto que no es específicamente el del arte: para empezar, no es intencional, sus efectos estéticos no son producto de ninguna intención artística deliberada: es un “suceso” que simplemente acontece. A continuación, no es una experiencia necesariamente centrada en torno a un objeto, ni tiene límites o foco determinados. Tampoco es necesariamente determinado el ámbito en el que se da, por lo que no depende, como la práctica minimalista, del dispositivo expositivo de la sala de galería o museo; de hecho Fried señala que es cuestionable la operatividad de la obra minimalista en entornos naturales o abiertos, pues, como Fried indica, el objeto artístico se vuelve superfluo cuando el marco es tan bueno que puede producir la experiencia por sí solo<sup>257</sup> (el paso siguiente, en prácticas literalistas más radicales, como el *Land Art* de Robert Smithson y otros, será prescindir de la obra como objeto, y poner en juego directamente un entorno “natural” manipulado, superando esa limitación).

La experiencia de la obra minimalista, pues, es la objetivación “artística” de órdenes de experiencia que rebasan el propiamente artístico<sup>258</sup>. Y dicha experiencia es, como veremos, la “efectuación” o escenificación del momento constitutivo del espectador y de su experiencia como polos integrantes de la relación sujeto-objeto, el momento en que el sujeto se distancia del objeto para poder tomar consciencia de él y objetivarlo<sup>259</sup>. Al igual que la experiencia estética “natural” que emula, se trata de un fenómeno holístico, de carácter “situacional”: es la experiencia de un objeto inserto en una “situación”, la propiciada por el dispositivo de puesta en escena de la sala expositiva, mediante el cual se produce la proyección de la literalidad del objeto instituido como una “presencia”. La experiencia de la situación fuerza la complicidad participativa del espectador por su “directividad”: éste experimenta la situación como “suya”, como algo que le hace frente y lo “aisla”, al insistir en aquello que le hace individualmente diferente de cualquier otro sujeto (pero que, paradójicamente, tiene en común con cualquier

<sup>255</sup> AaO: 158, 166.

<sup>256</sup> AaO: 157-158. Tendremos ocasión de analizar más a fondo las implicaciones de la lectura que hace Fried de esa narración por lo que se refiere a la cuestión de tiempo y duración, en 3.6.3.

<sup>257</sup> AaO: 159.

<sup>258</sup> AaO: 155.

<sup>259</sup> AaO: 154, 159, 163-164, 167; cfr. SNNC: 205-206.

otro sujeto): el hecho de ser un individuo separado de todos los otros; la vive como algo que se dirige a él exclusivamente y “desde fuera”, algo de lo que él constituye una parte tan importante como la obra y el aparato expositivo, y que sólo existe para él y en la medida en que él lo vive<sup>260</sup>. Es, pues, constitutivamente “subjetiva”: el espectador la vive como un “dato” incuestionable. Y los rasgos con que la experimenta, que serán distintos para cada espectador individual, son aspectos tan determinados por su propia individualidad de sujeto como constitutivos de la “situación”: el espectador queda constituido por éstos como “audiencia de uno solo”<sup>261</sup>, en un perverso círculo de mutua constitutividad entre sujeto y objeto englobados en la “situación”; una constitución absoluta, al margen de toda limitación normativa y convencional, y por tanto, “inagotable”. La experiencia que el literalismo quiere emular y producir es opuesta, pues, al principio de cierre de la obra artística; y no es extraño que el objeto literalista y su puesta en escena, con la que quieren provocar esa experiencia, asuman fomalmente una indefinición o expansión de los límites, potencialmente infinita, que Fried relaciona con el tiempo en tanto que “duración”<sup>262</sup>. En semejante solipsismo constitutivo, pues, la experiencia y la situación literalistas apelan teatralmente al espectador, y sus rasgos y contenidos fenoménicos dependen de él, y varían contingentemente junto con él.

La experiencia de la obra de arte literalista se ofrece así en los términos de un supuesto “lenguaje artístico” que, por su propio solipsismo, resulta “asequible a todo el mundo”, pues se hace y rehace a medida de cada cual, y ser capaz de vivirla no exige especial cualificación<sup>263</sup>. Por ello mismo, tanto las experiencias “naturales” que son estéticas, pero de situaciones y objetos extraartísticos, como estas “experiencias” del objeto artístico literalista, que emulan a aquéllas, no pueden ser propiamente artísticas, aunque sean “estéticas”. Como las entidades “naturales”, son experiencias de las cuales no cabe un juicio sobre su “calidad”, que no portan valores artísticos ni producen convicción: sustituyen dichos valores por un mero y vago “interés”<sup>264</sup>, de dudosa relación con el valor artístico, y suscitado por la intensidad de la experiencia que invade al espectador y lo captura en una fijación, y que le hace entregarse a ella de modo compulsivo y acrítico, durante un lapso de duración indefinido, siendo un rasgo destacado de tal experiencia su duración<sup>265</sup>. En ella, el “interés” suscitado por la experiencia ocupa el lugar del valor artístico de calidad, que está ausente. El modernismo, mediante medios ilusionistas legítimos y el uso de la “abstracción”, tendrá que responder al reto, ofreciendo, dentro de los límites normativos de los medios artísticos y con ayuda de recursos de ficción e ilusión, una riqueza experiencial tan grande como esa, pero con el añadido de su valor artístico y su genuina capacidad de convicción.

Así, la crítica de Fried a la “superación” y confusión de los medios artísticos tradicionales, y al prejuicio que ellas suponen para el valor artístico, en “Art and objecthood” se convierte e identifica con la crítica a la teatralidad. Siguiendo al Cavell de “Music discomposed” y “A matter of meaning it”, el “entre”, los procedimientos de construcción y exhibición del objeto artístico que se sitúan en el ambiguo terreno intermedio entre las artes, y que escapan a las normas y criterios valorativos de éstas, aquéllos que para el formalismo siempre habían sido objeto de rechazo en razón de la pérdida de intensidad específica de la experiencia sensorial, en Fried pasan a estar vinculados con una explotación consciente y

---

<sup>260</sup> AaO: 154, 159, 163, 168.

<sup>261</sup> AaO: 159.

<sup>262</sup> TSAC: 183, AIMAC: 45.

<sup>263</sup> AaO: 158, 163.

<sup>264</sup> AaO: 165.

<sup>265</sup> AaO: 155, 158, 159, 166-167. Ello tiene consecuencias, que, como ya indicamos, analizaremos en nuestro apartado 3.5.3., más abajo.

deliberada de la relación retórica de apelación al espectador al servicio de los fines fraudulentos del nuevo kitsch de vanguardia. Como declara la última de las tres “tesis” que cierran “Art and objecthood”:

*Los conceptos de calidad y valor – y en la medida en que éstos son centrales para el arte, el concepto mismo de arte – tienen sentido, o pleno sentido, sólo dentro de las artes individuales. Lo que está entre las artes es teatro. Es significativo, creo yo, que en sus diversas declaraciones los literalistas hayan mostrado una incertidumbre considerable con respecto a si lo que están produciendo es arte o no. Describir su propósito como un intento de establecer un nuevo arte no elimina esta incertidumbre; como mucho apunta a su fuente. [AaO: 164]*

Aparte del hecho de no basarse ya en una apelación a la adscripción exclusiva de cada arte a “esferas sensoriales” delimitadas<sup>266</sup>, he aquí la novedad de Fried, en “Art and objecthood”, respecto al rechazo formalista de lo “mixto”: que el “entre” queda ahora condenado como una falsificación artística o simulacro, como una impostura, y es designado como “teatro”. El rechazo formalista del “entre” se convierte ahora en el rechazo antiteatral de la teatralidad<sup>267</sup>. Un rechazo este del “entre” y lo mixto, que el Fried historiador no pone en juego, al dejar de lado el presupuesto formalista implícito de la contraposición forma/contenido, junto con los últimos residuos formalistas de la concepción “esencialista”, greenberguiana del medio; ya que en la tradición antiteatral histórica el rechazo de la teatralidad no tendrá la forma de una condena del “entre” de los medios, porque la problemática antiteatral no tiene allí relación alguna con una violación de las fronteras entre las prácticas artísticas, y además, es una problemática originada en el arte del teatro y cuyos términos y recursos son compartidos entre muchos medios artísticos, pero sin que haya en ello “violación” de unos “límites” que en aquella época no eran los de las artes de época modernista.

De este modo, Fried descubre en la tradición vanguardista de proto-literalismo, anterior a la versión minimalista, una tradición de sensibilidad teatral, enfrentada a la verdadera sensibilidad modernista. Siendo dos las novedades que frente a aquella aporta la versión más reciente del literalismo: uno, que se apoya teóricamente en una lectura de la formulación greenberguiana de la teoría de la modernidad artística; y dos, que su modo específico de teatralidad implica una reducción objetual de la obra artística a su pura materialidad, o literalidad, con exclusión de todo ilusionismo y de toda ficción, planteando por primera vez en la historia del arte moderno la amenaza de la objetualización del arte y de la destrucción intencionada de su capacidad de convicción y de su específico valor artístico.

Con ello, Fried encuentra, y encontró ya en época de la redacción de “Art and objecthood”, cuando era un joven doctorando que preparaba su tesis sobre historia del arte, la reemergencia de un problema que había permanecido latente a lo largo de todo el desarrollo de la modernidad artística propiamente dicha, y la herencia de una tradición antiteatral que, antes de la aparición de dicha modernidad, había centrado su desarrollo en ese problema. ¿Cuál es, pues, la exacta relación entre la situación actual y la de la tradición antiteatral propiamente dicha, que Fried estudia en su historiografía, ya que supuestamente la situación actual es una novedad histórica en la época del arte plenamente modernista, aunque el

<sup>266</sup> Al menos desde el momento en que Fried trae a colación el tiempo en análisis de obras pictóricas. Un texto de Greenberg que ha podido dar pie a pensar que esta era la motivación última de la objeción de Fried, y que por tanto, su noción de “teatralidad” deriva del formalismo y tiene su precursor en Greenberg, está en “Modernist painting”, cuando Greenberg “demuestra” la inesencialidad del color al medio pictórico basándose en que es una “norma compartida” entre la pintura, la escultura y “el arte del teatro” (CE 4: 87)

<sup>267</sup> Esta es la gran novedad no sólo con respecto a los términos en que se producía ese rechazo del “entre” en el Formalismo, sino con respecto a los términos en que lo había expresado en anteriores ocasiones el propio Fried. Cfr., por ejemplo, SaF: 98.

problema de la teatralidad, en estado de latencia, procediera de antaño, de los mismos orígenes premodernistas del arte moderno? Desde la perspectiva de la historia de la tradición antiteatral, la novedad propiamente dicha es, en primer lugar, la amenaza reduccionista de la objetualidad, y es esa amenaza la que ha reavivado la problemática de la teatralidad. El eslabón intermedio lo puso, sin proponérselo, Manet: reconociendo la inevitable teatralidad de la representación pictórica de gesto y acción de la figura humana, eliminó toda expresividad del gesto y toda inteligibilidad de la acción, dejando la posibilidad de que los propios medios puramente plásticos de toda representación pictórica quedaran sometidos a la misma teatralización:

Los cuadros de Manet se puede decir que tienen en cuenta al espectador; en cualquier caso, rehúsan aceptar la ficción de que el espectador no está ahí, presente ante el cuadro [...] Para Manet, como para Courbet, la pintura ambiciosa ya no implicaba la representación de la acción. De acuerdo con ello, la teatralidad de sus grandes cuadros de comienzos de la década de [mil ochocientos] sesenta queda, por decirlo así, *desvinculada* de la acción o la expresión – mediante la completa opacidad, la vacuidad congelada [o *heladora*] de ambas en dichas pinturas ratifica esa teatralidad y la hace tanto más evidente. [...] La teatralización de la acción y la expresión termina en la del pigmento [*paint*]. [TCTA: 45]

La forma nueva y sin precedentes, salvo el caso muy especial de Manet, que toma la problemática de la teatralidad en su retorno es que está vinculada a la amenaza de la objetualidad y a la posibilidad de su explotación con fines teatrales (pues en época de la tradición antiteatral propiamente dicha, nadie hubiera podido concebir una obra artística, por repugnantemente teatral que pareciera, como mero artefacto arbitrario, aunque sí, quizás, encontrarla “artificiosa”). Si en la epistemología escéptica la objetualidad abstracta del objeto de investigación era exigida por la abstracta naturaleza del problema epistemológico de la “realidad” del “objeto material” a secas, en el literalismo el carácter genérico del objeto (total, descontextualizado, semánticamente opaco) sería usado con vistas al fin teatral de producir una relación controlada e intensificada entre sujeto y objeto artísticos, que es además de confrontación.

Y en segundo lugar, formaría parte de esa novedad el que ahora sirvan a los fines de la sensibilidad teatral procedimientos que aparecen como situados “entre” las artes, donde la obra artística, reducida a objeto, es sólo un elemento en una puesta en escena que implica y combina recursos de naturaleza diversa de una manera que, por ser arbitraria, socava la credibilidad de la obra, subraya su mera artefactualidad, y resulta ilegítima. Decimos que la ruptura de límites entre los medios artísticos “sería” una novedad, ya que, conforme a la narración histórica de Fried, en época de la tradición antiteatral el problema de la teatralidad no se presenta como el problema de la violación del principio de separación de los medios artísticos: en aquella época, el problema se planteaba dentro de cada medio artístico (en concreto, dentro de la pintura, en la que Fried centra su investigación), sin por ello suponer la ruptura de sus convenciones y normas históricas o de los límites entre las artes<sup>268</sup>. A lo sumo, los autores antiteatrales de antaño hubieran podido condenar la ruptura de los límites entre

<sup>268</sup> Al menos, Fried nunca presenta ese problema como una tal ruptura en dicho contexto, y nunca sostiene que allí el uso de un recurso teatral, o el uso teatral de un recurso que antes no lo era, convierta dicho recurso en algo antipictórico, o haga de la obra resultante algo situado “entre” los medios: tan “pictóricos” son para Fried los recursos teatrales como los antiteatrales en la pintura de los siglos XVIII y XIX (los cuales son recursos representacionales, dramáticos, retóricos y de puesta en escena, que en aquel entonces pertenecen plenamente a la “esencia” histórica del medio pictórico). Para que el empleo de ciertos recursos sea experimentado como la combinación ilegítima de medios diversos, aún ha de tener lugar un cambio histórico; y ese cambio es, justamente, la disolución de la tradición antiteatral y su desplazamiento por el modernismo, con su “ideología formalista” adjunta, y su formulación de la separación entre las artes: es en este marco en el que se torna en teatral el uso de ciertos recursos por el mero hecho de estar situados “entre las artes”.

realidad y ficción, pero no habrían denunciado el uso especioso de recursos propios de medios diversos (como hace Fried en “Art and objecthood”), o al menos, no hubieran hecho de ello una cuestión central; ya que entonces, de acuerdo con la teoría antiesencialista del medio friediana, la esencia de los medios artísticos era otra, el principio de separación de las artes no regía, o no regía como lo hace en su formulación formalista, y el mapa de las fronteras entre los medios era distinto, dejando abierto un espacio de legitimidad al empleo de recursos que bajo el régimen de los medios artísticos de la época modernista hubieran parecido préstamos ilícitos de otros medios, o simplemente pertenecientes a una equívoca tierra de nadie, pero cuyo uso, en época de la tradición antiteatral, no socava por si mismo la credibilidad de la ficción artística, sino que sólo la socava, en su caso, en atención al modo como establece la relación entre obra y espectador. En época de la tradición antiteatral, pues, no hubiera sido cierto que el teatro sea “lo que hay entre las artes”<sup>269</sup>.

La *ratio* común entre la teatralidad de antaño y el literalismo de hoy es el socavamiento de la capacidad de convicción de la ficción artística que seduce al espectador; y para ello, una y otro movilizan aquello que la teoría de la teatralidad de Fried problematiza, y que su teoría del medio artístico denomina “convención primordial”: la de que una obra artística es un artefacto hecho para ser exhibido y contemplado; y lo hacen de un modo que pone en evidencia esa convención en su arbitrariedad, y con vistas a establecer una relación con el espectador que es “teatral”, porque apela a él y hace a la obra dependiente de él, a costa de su capacidad de convicción. La reducción de la obra artística a un objeto y la combinación especiosa de recursos de medios diversos (presente sólo en el literalismo contemporáneo), y la apelación abierta al espectador (presente en la teatralidad de ayer y también en la de hoy) tienen esto en común: arruinan la calidad artística, porque socavan la convicción. Ver, con el literalismo, toda práctica y producción artística como un conjunto de arbitrariedades es verla como una gran impostura: la obra de arte vista como mero objeto arbitrario aparece como un artificio que se exhibe para ser contemplado, cayendo bajo sospecha de inautenticidad y perdiendo toda credibilidad.

La siguiente fase del modernismo se presenta, pues, como una lucha agónica del auténtico modernismo en la defensa de los valores artísticos contra el literalismo “vanguardista”, escéptico y corrompido por la teatralidad. El literalismo es la forma específicamente contemporánea de una reacción negativa a la pérdida de credibilidad de la consistencia propia de la experiencia artística y del valor artístico en la época actual, es decir, aproximadamente desde finales de la década de 1950. Es la reacción nihilista y escéptica a este fenómeno, que da por victoriosa la amenaza y se entrega cínicamente a ella. El modernismo es ahora la reacción opuesta, afirmativa, que opta por luchar contra esa amenaza, en defensa de los valores artísticos y la autenticidad de la experiencia del arte. El modernismo, de la mano de Fried, el joven crítico de arte, abandona la teoría formalista de las

---

<sup>269</sup> Aunque sí hubiera sido cierto que el teatro es “lo que corrompe a todas las artes”. En realidad, hay dos maneras de ver esa diferencia en la relación entre la diversidad de medios artísticos y la teatralidad en el literalismo contemporáneo. Una es verla como genuina novedad histórica: la teatralidad ha asumido la forma de una violación de los límites de las artes, que antes no tenía; esta es la que hemos hecho prevalecer en nuestra exposición. Pero hay otra muy distinta: en vista de los cambios recientes en el discurso teórico de Fried, y de su creciente interés por la fotografía “postconceptual” y el videoarte, se podría pensar que en realidad lo que sucede es que Fried, en su historiografía y en su crítica de arte más reciente, asume su teoría antiesencialista del medio en todas sus consecuencias, y abandona la concepción formalista de los medios artísticos como compartimentos estancos definidos por criterios immanentes de esfera sensorial y normas de construcción material; mientras que en época de “Art and objecthood” está aún prisionero de elementos residuales del principio de separación formalista de las artes, que su antiesencialismo todavía no ha disuelto. En cualquier caso, la reducción objetual de la obra artística por el literalismo sí es una genuina novedad histórica.

artes para redescubrirse a sí mismo como “sensibilidad antiteatral”, y de la mano de Fried el historiógrafo, se redescubrirá como heredero, en época actual, de una larga tradición antiteatral situada en los orígenes de la modernidad artística.

En esta coyuntura histórica nueva, ya que anteriormente en el curso histórico del arte moderno el riesgo de la objetualidad y de la teatralización, al parecer, no se daba, la nueva tarea principal del arte modernista será la de tomar conciencia del doble estatuto de la obra de arte, el objetual y el valorativo o propiamente artístico, como amenaza que afecta al modernismo desde dentro:

...en un cierto punto en la historia reciente de la pintura y escultura modernista (principalmente de la pintura), la proyección e hipostatización de la literalidad y la duración (también de la infinitud, de la resistencia al cierre) emergieron como tentaciones internas que ahora era necesario para las artes modernistas reconocer como tales y tomar medidas positivas para rechazarlas y vencerlas. [AIMAC: 45]

El modernismo ha de contrarrestar la tendencia, prevaleciente en la sensibilidad contemporánea, a que el aspecto objetual de los objetos de arte eclipse al artístico, y a que el arte parezca una farsa dirigida a seducir al espectador y esquivar su juicio crítico, complaciéndolo. Ha de cumplir este fin, haciéndose cargo de las propiedades de los medios que utiliza para cancelar su literalidad y apropiárselas como recursos propiamente artísticos para producir convicción, lo cual es contrarrestar la literalidad genérica del objeto artístico y esforzarse explícitamente por garantizar su carga de valores, y oponerse a la tendencia de la teoría y práctica artísticas del literalismo a la explotación teatral de aquella literalidad para producir experiencias falseadas de vanguardia.

Para ello, el modernismo deberá asegurar una relación de la obra artística con el espectador que exija a éste someter a aquélla a la valoración crítica de su calidad, atendiendo sólo a lo que sobre el sentido de la obra se manifiesta en la obra misma total y claramente; planteando grandes dificultades a su capacidad discriminativa, sin ofrecer jamás garantía de acierto de ese juicio; y excluyendo toda atención a la situación de relación obra-espectador, al papel de éste, o al curso del encuentro entre ambos<sup>270</sup>. En principio, el arte modernista lograría esto mediante recursos de “abstracción” propios de los medios artísticos modernistas tradicionales: los de la pintura, pero también los de la escultura de Anthony Caro<sup>271</sup>. Si bien este sería un desafío compartido por todas las artes que se pueden denominar “modernistas”, entre las que Fried parece dispuesto a incluir todas las del sistema tradicional de las bellas Artes y las Artes mayores, empezando por el propio teatro, donde las condiciones escénicas de la representación tradicional, junto a la convención de la duración, presentan para Fried un peligroso parentesco con los procedimientos literalistas de “proyección”, y requieren una urgente reforma modernista, entre cuyos héroes fundadores Fried cita a Artaud o Brecht<sup>272</sup>. E igualmente la música, que comparte con el teatro parte de sus convenciones escenográficas, y sobre todo, la temporal, tan constitutiva de su medio; y no por el mero hecho de que sean compartidas, sino por el riesgo que corren de caer en manos de la perversión literalista.

<sup>270</sup> La triple exigencia está en AaO: 167, en AaO: 158-159, y en AaO: 155, 167, respectivamente. Más adelante, Fried matizará su posición sobre la actitud del modernismo hacia la relación obra-espectador. Cfr. 3.8.4.

<sup>271</sup> Fried indica en numerosas ocasiones que Caro comparte el compromiso anti-literalista con los pintores modernistas como Olitski, Noland y Stella, siendo sus obras “anti-situacionales”; cfr. por ejemplo: CA: 191; TSAC: 183.

<sup>272</sup> Si bien la actitud de Fried ante las propuestas de Brecht, que incluyen cierta modalidad temporal y por supuesto, el distanciamiento, es bastante más reservada que, por ejemplo, la de Cavell; cfr. AaO: 172 n 23.

En cambio, hay un medio que, aunque quizás artístico, nunca será ni podrá ser modernista, dice Fried, cuyo interés por el cine encuentra su primera expresión teórica clara en este momento<sup>273</sup>: el cine no podrá serlo nunca, porque su logro está garantizado, ya que es inmune a la teatralidad. Para empezar no tiene ninguna necesidad de suspender o habérselas con una potencial amenaza de objetualidad latente en la condición literal de su soporte, literalidad que no necesita neutralizar, dice entonces Fried que en razón de su “mecanismo”, por el cual Fried se refiere aquí en realidad al mecanismo de exhibición de la sala cinematográfica, cuyos factores cruciales Fried describe en “Art and objecthood”. Básicamente, se trata del carácter inmaterial de la proyección (lo que luego Fried llamará su “des-realización”<sup>274</sup>): un mero haz de luz y sombras, dirigido contra una pantalla alejada del espectador (en lugar dirigirse, como el “objeto” literalista, hacia y contra éste), en una sala oscura, cuyo espacio, pues, no cuenta para nada, con la consecuente cancelación de todo tipo de relaciones espaciales definidas entre el mundo de la ficción cinematográfica (el espacio de su representación) y el espacio real del espectador: es decir, una cancelación de la “situación” de exhibición, precisamente porque la obra, literalmente, está siendo “proyectada”.

Como ese efecto está garantizado de antemano, sea cual sea la película en cuestión, en el cine no hay verdadero triunfo sobre la teatralidad, ni sobre la literalidad: sólo “escapa” a ellas (un diagnóstico que hasta hoy Fried nunca ha enmendado<sup>275</sup>). Y también está asegurado el efecto de satisfacción y persuasión sobre el espectador:

Ello ayuda a explicar porqué las películas en general, incluso algunas verdaderamente malas, resultan aceptables para la sensibilidad modernista, mientras que toda la pintura, escultura, música y poesía, excepto la más lograda, no lo es. [AaO: 164]

Puesto que el aseguramiento suspende todo momento crítico evaluativo, dicha satisfacción y persuasión difícilmente pueden ser llamadas “convicción”; Fried llamó por ello a ese efecto “absorción”, en un uso del término tan excepcional en toda su obra como extremadamente equívoco (pues en su historiografía posterior tiene otro sentido). La convicción, pues, queda sólo al alcance de las artes tradicionales, especialmente pintura y escultura<sup>276</sup>.

Como no podía ser menos, Rosalind E. Krauss ha criticado el binarismo del argumento antiliteralista de Fried desde una perspectiva lacaniana<sup>277</sup>. Según ella, se basa en el postulado de un sujeto modernista desdoblado en dos sujetos con dos funciones: uno sería el “sujeto óptico”, puramente visual, del formalismo: privado de corporeidad, dependiente y construido como puramente desiderativo para ser manipulado por el arte decorativo y la publicidad comercial; un sujeto ubicado en el ámbito de satisfacción de deseo de lo Imaginario. El segundo sería un sujeto “antiteatral”, construido por oposición a un término

<sup>273</sup> AaO: 164, 171 n 20.

<sup>274</sup> Años mas tarde, Fried hablará del cine como un mundo onírico de sombras, en *Absorption and theatricality*, donde llama la atención sobre el paralelismo con las ideas de Diderot sobre el sueño, y sus reflexiones sobre el “mito de la caverna” platónico. Cfr. AT: 234 n 78, 235 n 81.

<sup>275</sup> Es decir, no lo ha rectificado para el cine en su forma técnica tradicional, o “analógica”. Podría suceder que eso cambiara bajo las nuevas condiciones de la imagen digital, como Fried ya señala que lo ha hecho para la fotografía y, en cierta medida, también para el videoarte. Cfr. 3.5.6., 3.5.7.

<sup>276</sup> Sobre la fotografía, Fried no se pronuncia en este momento: habrá que esperar aún unos años. También habría que ver qué diría del cine “estructuralista” americano de la época, como el de Michael Snow; o sobre la teoría y práctica cinematográfica “materialista” de un Peter Kubelka, lo más cercano a un “literalismo cinematográfico” que pueda pensarse. Fried jamás prestó atención a estas cosas, al contrario que Rosalind E. Krauss, para quien estas prácticas estaban más cerca del proyecto modernista de defensa de la especificidad del medio artístico de lo que Greenberg o Fried hubieran imaginado; cfr. Krauss, ‘A voyage on the North Sea’, pp. 24-26

<sup>277</sup> TAMP: 60-64.

puramente negativo, el de lo “teatral” (que sólo se define por ser aquello que está entre los términos positivos de las artes); sujeto que lucha por romper la dependencia y recuperar autonomía, inscrito en el orden moral de la ley y lo Simbólico. Resultado de este acto de autodominio sería la experiencia de autorrealización liberadora que Fried describe como *presentness*, la cual sería un acto de pura cognición referido a la no-presencia de la obra “óptica”, mero espejismo cuya credibilidad, dice Krauss, requiere dicha experiencia de cognición<sup>278</sup>. Frente a ello, el arte minimal es la “presencia” y la afirmación de la corporeidad y lo concreto, un acto de resistencia a la espectacularidad genérica de la sociedad moderna de consumo. Sin embargo, el análisis de Krauss es incorrecto: el argumento de Fried contra el literalismo sólo trae a colación la “opticidad” por un cierto grado de equívoco; Fried critica además la objetualidad minimalista por ser “genérica”, y a su teatralidad le opone, no la opticidad, sino la “abstracción” (la relacionalidad estructural significativa de la obra modernista, como Fried cree hallarla en Caro); y como veremos, lo que Fried critica del literalismo es su *falsa* concepción del cuerpo<sup>279</sup>.

Por lo que respecta a Greenberg, al cual, por desgracia, no ha faltado quien le atribuyera las ideas de Fried sobre “teatralidad”; nunca se hará énfasis suficiente en que las rechazaba completamente. Para él eran prejuiciosas y especulativas; nada decían sobre la calidad de las obras, y se basaban en el error (el mismo que Cavell eleva a categoría de principio) de ver las obras desde lo que dicen los críticos, los teóricos, o los propios artistas haciendo teoría. Algunos pasajes de sus seminarios en el Bennington College dan una idea de hasta qué punto Greenberg las rechazaba, como en el siguiente diálogo con un asistente:

P: ¿Está de acuerdo con la teoría de Fried sobre el arte teatral como arte político, de provocación?

G: ¿Se refiere al arte como teatro? No, no lo estoy; y déjeme explicarle rápidamente por qué. Fried valoró a estos artistas basándose en lo que ellos decían, y eso no es una base legítima para abordar su arte. Creo que ahí cometió un grave error. No se juzga el arte por lo que sus creadores dicen sobre él, eso es todo. Simplemente miras el arte. [...]

P: Cuando Fried dio aquí una conferencia sobre la teatralidad, entendí que ésta era algo distinto de lo que concierne meramente a las obras de arte. [...] En otras palabras, parecía que la teatralidad tenía que ver con la imposición de un modo de valorar el arte o de mirar el arte.

G: Algo de razón tenía. Pero yo no he encontrado eso de ayuda para mí mismo, eso es todo.

P: Bien, a mí me ayudó en el sentido de ver la diferencia entre el arte que se deja apreciar por sí solo y el arte que necesita tener un cierto entorno para ser valorado.

G: Eso no es ilegítimo, necesariamente, en sí mismo. Aún puedes hacer gran arte con el apoyo de un entorno. Yo no he visto mucho [arte de este tipo que sea bueno] hasta ahora, pero eso no es una explicación suficiente de por qué esas cosas son malas. [HE: 138-139]<sup>280</sup>

Para Greenberg, la teatralidad en sí misma no supone ninguna amenaza para la calidad o la “convicción”, no explica la falta de ambas. En Greenberg, el “principio” formalista de

<sup>278</sup> TAMP: 71.

<sup>279</sup> Cfr. la respuesta de Fried a Krauss en TAMP: 71-74.

<sup>280</sup> El pasaje de procede de “The Bennington Seminars, night five”. Cfr. también HE: 186-187, donde Greenberg parece suscribir el repudio antiteatral de los *coups de théâtre*; pero acto seguido identifica “teatro” y “drama”: la repulsa de Greenberg se dirige a los valores de lo dramático en general en arte plástico, sean del tipo que sean (es decir, se trata de nuevo de la “exclusión del texto” formalista, no de la antiteatralidad de Fried). Y en la entrevista con Karheinz Lüdeking de 1994, “Modernism or Barbarism” recogida en *Late Writings*, Greenberg rechaza que la teatralidad sea en sí misma mala en el arte contemporáneo (Lüdeking le preguntaba por la pintura de Anselm Kiefer). Cfr. LW: 226-227.



“exclusión del texto”, bajo la forma de la reticencia a juzgar las obras de arte desde la teoría que hacen los propios artistas sobre ellas<sup>281</sup>, junto a la actitud empirista (en arte, cualquier cosa puede servir para producir calidad, incluso efectos teatrales de puesta en escena, según el caso concreto) componen un mundo extraño tanto a la ética antiteatral de la autenticidad del joven Fried, como a la hermenéutica de la tradición antiteatral del Fried historiador.

¿Y cuál es la posición actual del propio Fried, cuarenta años después de “Art and objecthood”? Consciente del fuerte dualismo de su planteamiento de entonces<sup>282</sup>, Fried ha sostenido que su objetivo polémico se circunscribía al arte estrictamente contemporáneo (algo difícil de creer, dadas las implicaciones para el arte moderno de la tradición “literalista” inmediatamente anterior, salvo las excepciones honrosas que el propio Fried señala)<sup>283</sup>. Si bien Fried reafirma su posición de entonces contra el literalismo<sup>284</sup>, la observación de la proliferación y victoria total de la teatralidad en la escena artística desde entonces le lleva a varias reflexiones. Primero, que tal expansión ha conllevado una diversificación de las formas de teatralidad en una variedad entonces inimaginable. Y en segundo lugar, que ello supone una “colonización” de la teatralidad que en no pocos casos da lugar a obras que Fried reconoce ser, cuando menos, “interesantes” (ahora, según parece, en el buen sentido):

...el conjunto del área de la teatralidad ha sido colonizado explícitamente de modos que son muy diversos, a menudo muy interesantes, en muchos casos potentes; de modo que la oposición entre arte bueno y arte teatral y el encuentro de artes específicas en el espacio teatral entre las artes ha quedado enormemente complicado por la práctica. Ya no podría reificar la distinción [entre lo bueno y lo teatral], pero estoy satisfecho de lo que escribí entonces, y en cierto sentido lo sigo suscribiendo incluso ahora tal como está escrito. Por un lado, no me siento emocionado o convencido por todas estas obras teatrales; por otro, reconozco – creo – que no han de ser objeto de desprecio liso y llano. Ciertamente reconocí entonces que existe un entrecruzamiento entre lo teatral y lo no teatral, y que el arte que yo defendía como no-teatral estaba él mismo escenografiado de cierta manera, pero cuando uno escribe polémicamente ciertas sutilezas se pierden. [TAMP: 84]

El Fried actual, que se confiesa admirador de Laurie Anderson<sup>285</sup>, reconoce que ya no es posible “reificar” la oposición entre lo teatral y lo no teatral en términos binarios y excluyentes: en la era contemporánea, ambos están inextricablemente unidos<sup>286</sup>. Una complejidad que pone de relieve la constatación de que tampoco la actitud absorta y la actitud de atención a la presencia del espectador están separadas por una firme barrera<sup>287</sup>. Pero más aún, esto parece estar anunciado ya desde que Manet puso fin a la tradición antiteatral para inaugurar la modernidad artística. Y es precisamente eso lo que da sentido a la lucha agónica del modernismo contra el literalismo, como un enemigo que él mismo lleva dentro.

Sin embargo, y después del cierre de su primer período de actividad como crítico hacia 1972, Fried no parece haber encontrado en las artes plásticas recientes demasiadas propuestas “modernistas” de artistas dispuestos a asumir aquella lucha emprendida por los

<sup>281</sup> Que es justo lo que hace Fried en “Art and objecthood”; y en sus obras historiográficas, peor aún, comprende las obras no solo según lo que dijeron los artistas y sus críticos, o incluso otros que nunca tuvieron que ver con ellos, sino peor aún, en el caso de *Courbet's Realism*, según que podrían o deberían haber dicho de ellas si las hubieran recibido del modo adecuado.

<sup>282</sup> TAMP: 56.

<sup>283</sup> TAMP: 57.

<sup>284</sup> AIMAC: 52, 72 n 74.

<sup>285</sup> TAMP: 85.

<sup>286</sup> CR: 287; cfr. también MM: 407, 612 n 3. Algunos detalles más sobre esta sorprendente complicidad, en que antiteatralismo, o modernismo, y teatralidad, o literalismo, son dos extremos que se tocan, en 3.6.5. y 3.8.4.).

<sup>287</sup> Cfr. las observaciones de Fried sobre la “nueva relación entre absorción y condición de expectación” (es decir, la condición de estar mostrándose ante un público y siendo observado), en AitA: 398.

artistas de la generación gloriosa que él encumbró (con la aparentemente única excepción expresa de Joseph Marioni<sup>288</sup>). En cambio, y respondiendo, quizás, a la complejidad del estado de cosas que antes señalamos, Fried sí hallará en algunas de las más recientes tendencias de la fotografía contemporánea “post-conceptual” un planteamiento claro frente al problema de la teatralidad y una esperanza para la sensibilidad antiteatral del modernismo<sup>289</sup>, abriéndose a incluso a un medio artístico de estatuto otrora dudoso como el videoarte, pero que ahora emerge como extensión de la tradición de la fotografía en su encarnación digital (y no como contrapartida electrónica o “artística” del cine convencional). Ello permitirá a Fried vincular la problemática contemporánea de la teatralidad ligada al literalismo y la objetualidad con los términos en que se plantea dicha problemática en su propia investigación historiográfica de sus orígenes, de un modo que en los años 60, desde la perspectiva de la crítica al literalismo de “Art and objecthood”, hubiera parecido inimaginable.

### **3.4.6. Crítica del formalismo, I. El formalismo como literalismo latente**

Conforme a la crítica del literalismo que acabamos de esbozar, la teoría de la modernidad artística de Greenberg sería históricamente responsable de haber ofrecido al literalismo contemporáneo los argumentos y materiales conceptuales que permiten a aquél presentar la modernidad artística como proceso reductivo de puesta al descubierto de la literalidad y arbitrariedad de toda práctica y objeto artísticos. Pero más aún, en las observaciones de Fried sobre la relación entre Greenberg y el literalismo siempre late una acusación, según la cual no sólo las pistas teóricas para la interpretación literalista se hallan presentes en la teoría greenberguiana que Fried denomina “formalista-modernista”; sino que, peor aún, el propio Greenberg sería culpable de incurrir en la sensibilidad literalista (ya que no en la “teatral”), al menos al nivel de su marco teórico de las teorías del medio artístico y de la modernidad artística: “con respecto a su comprensión del modernismo, Greenberg no tuvo seguidores más fieles que los literalistas”, sostiene Fried<sup>290</sup>. Si bien Greenberg no habría incurrido en este literalismo, quizás, al nivel de los juicios de valor de su práctica crítica; ya que es parte del argumento de Fried contra Greenberg la idea de que hay en éste un cierto divorcio, rayano en la inconsistencia, entre teoría del arte y práctica de la crítica. Esta acusación de complicidad con el literalismo salpica al formalismo, en cuya concepción del arte se atisba un literalismo agazapado; de este modo, Fried ha podido describir sus objeciones al literalismo como una “doble crítica”<sup>291</sup>: dirigida simultáneamente y por igual, tanto a los literalistas practicantes del arte minimal, como al propio Greenberg, y con él, al formalismo.

Hay más de una línea de argumento en las críticas de Fried al formalismo; la línea de crítica que Fried pone en juego al vincular formalismo y literalismo consiste en trazar

<sup>288</sup> Cfr. su artículo “Joseph Marioni”, de 1998, texto que prácticamente inaugura el retorno de Fried a la actividad crítica; y más recientemente, cfr. también la reseña “Joseph Marioni at Peter Blum Chelsea”, de 2006.

<sup>289</sup> Es éste el tema de fondo de su anunciada monografía, *Why photography matters as never before*, sobre fotografía contemporánea. Cfr. también “Espoir” (particularmente ESP: 61-69), texto casi “confesional” de Fried, sobre las esperanzas de futuro del “paradigma modernista”, y casi íntegramente dedicado a explicar por qué hoy por hoy dichas esperanzas se encuentran en la fotografía.

<sup>290</sup> AIMAC: 36.

<sup>291</sup> En la sección de la introducción a “Art and objecthood” dedicada a este aspecto (AIMAC: 33-40), titulada “My double critique of Greenberg’s theory of modernist painting and of Minimalism’s Greenbergian advocacy of literalism”.

paralelismos con aquello que en el formalismo hay de reducción del arte a la materialidad bruta de lo objetual y a la inercia ahistórica del dato natural, y que sitúa al formalismo en hermandad espiritual, por así decir, con el literalismo; ya que más difícil sería reconstruir esta línea de crítica como una acusación, dirigida por Fried a Greenberg y al formalismo, de compartir con el literalismo la corrupción teatral de la sensibilidad: Fried no parece haber pensado nunca, ni de Greenberg ni del formalismo, que sus elaboraciones teóricas fueran expresión de una sensibilidad teatral, como no fuera precisamente por la vía negativa de la total falta de interés por la cuestión de la teatralidad; desinterés que tiene, por otra parte, sus razones históricas de ser, y que sí juega un papel en la otra de las líneas de la crítica de Fried contra el formalismo, ya a nivel metateórico: la histórico-genealógica, que rebate la legitimidad del formalismo como enfoque historiográfico, descubriendo los orígenes históricos del formalismo en una simplificación y en un olvido<sup>292</sup>. La línea de crítica de que ahora nos ocuparemos, en cambio, se dirige contra el formalismo en cuanto que sensibilidad, o modo de ver y entender el arte, que Fried cree afín al aspecto objetualizador o cosificador del literalismo, ya que no al teatral.

En el apartado precedente hemos explicado que Fried encuentra en la práctica artística literalista del arte minimal la puesta en obra de una concepción reduccionista del medio artístico que ya había sido formulada previamente en el plano teórico. Sin que entonces Fried citara nombres, esa era la formulación de Greenberg en “Modernist painting”, contra la que Fried reacciona a partir de la época de “Shape as Form” (Fried acababa de descubrir entonces este texto greenberguiano), y que Fried caracteriza, además de “reduccionista”, como “esencialista” y “positivista”<sup>293</sup>, y que llegará a identificar como una formulación propuesta desde una concepción formalista de la modernidad artística. Los rasgos con los que caracteriza Fried esa concepción ya los hemos enumerado más arriba: la propiedad característica del medio artístico es la literalidad de su soporte, y el modernismo es una actividad cognoscitiva que descubre este hecho, siendo su tarea la de “reconocerlo” en las obras que produce; y “reconocerlo”, deduce Fried, es para Greenberg, el formalista, poner la literalidad al desnudo, despojando la obra de arte de todas sus demás cualidades, porque no son “esenciales”, es decir, porque son prescindibles, y reduciéndola a su objetualidad<sup>294</sup>. En esto radica, para Fried, el literalismo latente del formalismo greenberguiano: en que condena al medio artístico a quedar reducido a su literalidad, y a la práctica artística a reducir sus productos a meros objetos. Y así, la crítica del modernismo como literalismo latente parte de una crítica a las teorías greenberguianas del medio y de la modernidad artísticos, crítica ejercida a partir de las propias teorías friedianas del medio y de la modernidad artísticos.

Según esto, Fried ve el literalismo como la prosecución de ciertos elementos teóricos ya presentes en el formalismo y en Greenberg, y la traslación de dichas ideas al plano de la práctica artística, desde el momento en que diagnostica el literalismo como la consecuencia del propio desarrollo de la formulación formalista del modernismo, al menos bajo cierta interpretación que el literalismo habría hecho de aquella formulación:

...una línea principal de mi argumentación tanto en “Shape as Form” como en “Art and objecthood” era que el literalismo surgió en el seno del modernismo como una lectura errónea de la dialéctica de éste (lectura errónea anticipada, en el plano de la teoría, por Greenberg en “Modernist painting” y “After Abstract Expressionism”). [AIMAC: 45]

<sup>292</sup> Nos ocuparemos del argumento “genealógico” contra el formalismo en 3.11.8.

<sup>293</sup> SaF: 99 n 11, HMW: 68.

<sup>294</sup> SaF: 99 n 11.

y, haciendo más explícito su cargo de criptoliteralismo arrojado contra el formalismo, Fried comenta: “un paso final en una evolución formalista-modernista [de la pintura después de Manet] propondría ir más allá de la pintura entrando en la objetualidad minimalista (por formalista-modernista léase greenberguiano)”<sup>295</sup>. En su teoría del medio y de la modernidad artísticos, Greenberg, y con él, el formalismo, no sólo habrían sido “reduccionistas”, sino también, y por ello mismo, “literalistas”.

Y es natural para Fried pensar de este modo. Pues la de Greenberg fue y seguiría siendo por mucho tiempo para Fried la formulación formalista por excelencia de las teorías de la modernidad artística y del medio; y efectivamente, aunque es una versión muy peculiar del formalismo, la greenberguiana comparte y conserva muchos aspectos de éste en su fase clásica, como hemos tenido ocasión de mostrar ampliamente a lo largo de la Sección 1 de este estudio. Aspectos de entre los cuales varios se muestran vulnerables a la línea de crítica al formalismo por parte de Fried que, en particular, pretendemos elucidar en este apartado. Podemos citar al menos los siguientes aspectos comunes a Greenberg y al formalismo en general (o en su fase más clásica), que constituyen blancos de esta objeción de criptoliteralismo formulada por Fried. El primero es el esencialismo optimista e ingenuo, del cual el escepticismo literalista es la otra cara, la sombría; el segundo, el fixismo; y el tercero, la actitud o mirada “morfológica”, externa, objetivadora y cosificante sobre el objeto artístico.

Para empezar, si hay algo que une la versión greenberguiana y formalista del modernismo con el formalismo más tradicional, por encima de todas las diferencias, es el presupuesto incontestado de una entidad o consistencia propia de lo artístico y de la existencia de un núcleo específico de cada uno de sus medios, es decir, la creencia optimista e ingenua del formalismo y de Greenberg en una consistencia inmanente de la experiencia del arte, focalizada en una única esfera sensorial, la de lo visual, y concebida como un ámbito bien delimitado con entidad propia y dada: como si fuera un hecho natural, un dato, algo dado, cuya existencia y subsistencia se puede dar por sentada y está asegurada de antemano. Una creencia que Fried caracteriza con el nombre de una posición ontológica, el “esencialismo”, que sería lo común al formalismo y a Greenberg. Y, con independencia de si esta caracterización es afortunada, son un hecho los vínculos históricos que ligan con cierto tipo de positivismo al formalismo, que nace creyendo que el arte es una actividad cognoscitiva a la altura de la ciencia y del conocimiento conceptual, aunque distinta e independiente de éstos, por mantenerse apegada a lo sensible frente al concepto: como una especie de tecno-ciencia empírica de las estructuras del “material” fenoménico de lo sensible, formuladas y formulables sólo en los términos, también sensibles, de realizaciones plásticas concretas.

Yendo aún más lejos, frecuentemente Fried parece pensar que la formulación “esencialista” del formalismo identifica totalmente el medio y su esencia con lo literal de su soporte físico, y que da a lo literal tal relevancia como factor de tensión que anula todo papel de ficción e ilusión<sup>296</sup>; como si concebir el arte y sus medios del modo que Fried denomina “esencialista” llevara inevitablemente a reducirlos a literalidad. Aunque esto no es correcto, como hemos visto, y como en otras ocasiones también Fried tiene presente; pues recordemos que Fried reconoce que para Greenberg lo puramente pictórico fue equivalente a lo puramente óptico<sup>297</sup>, y esto último no es precisamente lo mismo que la literalidad, sino un orden sensorial de experiencia. Quizás debido a que, para Fried, hay otros aspectos del arte y de sus medios (incluidos algunos del orden de lo “sensible” y la ilusión) que son tan inertes y poco

<sup>295</sup> AIMAC: 53. Los corchetes son nuestros, pero el comentario entre paréntesis es de Fried.

<sup>296</sup> Es lo que sucede en la nota de SaF: 99 n 11; cfr. también AIMAC: 36.

<sup>297</sup> AIMAC: 26.

relevantes artísticamente como la propia literalidad, en su lectura algo malévola y envenenada de Greenberg, obviando matizaciones, le atribuye la reducción de la esencia del medio a su literalidad, haciendo cómplice de la objetualización y la cosificación literalista a Greenberg, y con él, también al formalismo; y en esto podemos ver otra más de las consecuencias equívocas del ambiguo programa formalista de la doble especificación de los medios artísticos por su esfera sensorial y por su proceso técnico-material, que puede hacer creer que en el formalismo, el espacio de la distancia establecida en el binomio literalidad/ilusión se cierra para dejar el ámbito artístico reducido únicamente a literalidad.

En segundo lugar, y en estrecha relación con el esencialismo, está el fixismo: la idea de que ese núcleo positivo y esencial de experiencia sensorial del arte y de consistencia del medio es algo que está dado de una vez por todas, como un dato material, “natural” y universal o “genérico”, en lugar de ser el producto humano de una intención artística individual que responde a un contexto histórico determinado; supuesto vinculado a la idea, primitiva e ingenua, de que algo (en este caso, el arte) sólo puede tener una consistencia propia si es de esta naturaleza, y de que carecerá de toda entidad, en caso contrario. La crítica de este supuesto da lugar, en el plano metodológico o metateórico, a la acusación de falta de sentido histórico que Fried dirige igualmente a al formalismo como método historiográfico.

En tercer lugar, es blanco de esta crítica el modo “morfológico” de contemplar el arte, cuya presencia se traiciona en las categorías estilísticas y gnoseológico-perceptuales formalistas que aún usa Greenberg, y respecto al cual constituye un revulsivo la adhesión de Fried al programa existencialista de Cavell y a su estética intencionalista. Con su mirada morfológica, el formalismo concentra su atención en el aspecto, para Fried, más superficial del fenómeno y del objeto artístico, desdeñando la profundidad de la dimensión expresiva de significado e intención humanos, que late en y bajo esta superficie de apariencias, y descuidando el vínculo específico de la creación artística con la situación histórica, que en cada caso es singular. Es decir: el formalismo, según parece pensar Fried, trata el arte como un fenómeno natural, y concibe la actividad artística como una mera actividad científico-técnica. También este aspecto es susceptible de un desarrollo desde una perspectiva metateórica o metodológica, ya que a consecuencia de ello, al formalismo le pasan desapercibidas diferencias de contexto problemático, enfoque y propósito artístico en el uso de recursos plásticos, diferencias que son fundamentales para comprender la función de los recursos plásticos en cada situación artística concreta, puesto que lo que constituya el “estilo”, al igual que lo que constituya el medio, es algo que a cada momento está pendiente de ser descubierto, tanto por el historiador como por el crítico<sup>298</sup>.

Ha habido dos señalados casos particulares en que Fried ha criticado lo que, desde estas premisas, podemos reconocer como una sensibilidad “literalista” más o menos enmascarada bajo la comprensión formalista de las obras de arte. Uno es en relación con la interpretación de Manet. Desde muy pronto, en “Three American painters”, Fried se opuso a la interpretación greenberguiana del papel de este artista como figura fundacional de la modernidad pictórica en términos de una mera puesta en primer plano de la literalidad y la superficie del soporte pictórico, sosteniendo que una aspecto central de los intereses de Manet era una sutil y compleja “fenomenología” (seguramente en referencia a la *Phänomenologie des Geistes* hegeliana, más que a Husserl) del sujeto alienado de su mundo<sup>299</sup>; en “Manet’s

<sup>298</sup> Recordemos las observaciones de TAP: 263 n 15, 263-264 n 18, ML: 129, sobre las categorías del “estilo”, a las que ya hemos aludido; y también, más adelante, las observaciones sobre las limitaciones de dichas categorías para dar cuenta del “logro” de una obra, en HMW: 75. Cfr. 3.10.1. y 3.11.1.

<sup>299</sup> Hablamos de la ya tantas veces citada nota de TAP: 260-262 n 4. Sobre Hegel y Fried, cfr. 3.11.5.

sources”, se opuso a la interpretación de Greenberg con la tesis de que el aspecto principal del proyecto pictórico de Manet fue asegurarse simultáneamente el carácter “francés” e “internacional” de su obra mediante referencias iconográficas a la memoria de un canon de obras magistrales del pasado reconocidas unánimemente por sus contemporáneos<sup>300</sup>; y más tarde, en *Manet's Modernism*, se opuso a dicha interpretación indicando la duplicidad de papel de Manet como figura de cierre de la tradición antiteatral y su compromiso con una compleja problemática de los últimos estadios de ésta<sup>301</sup>.

El otro caso destacado es el de la interpretación “formalista-modernista” del *Entierro en Ornans* de Courbet, propuesta por Henry Zerner y Charles Rosen, según la cual el aspecto principal de esta obra, y su principal aportación a la historia de la pintura moderna, consistiría en una afirmación de la materialidad de la superficie pictórica y de la densidad de la capa de pigmento, así como en el empleo de una estrategia “realista” de “composición aditiva”, no-jerárquica y no-relacional (en el sentido “literalista”, no en el de Fried). He aquí la respuesta de Fried:

Pero la cuestión es que una lectura semejante de la factura de Courbet no podría ser algo en lo que esa factura “insistiera”: más bien, la materialidad de sus cuadros ha suscitado inevitablemente una lectura de ellos contraria [a las intenciones del proyecto pictórico de Courbet] como ante todo y primeramente objetos físicos que confrontan al espectador como recalcitrantes presencias enfrentadas. (Como sí en virtud de la franqueza con la que han sido pintados parecieran cerrar el paso al espectador sólo fuera de ellos). De hecho, incluso si la manipulación misma del pigmento se ve en referencia tanto a actos de percepción como al significado físico del cuadro, hay todas las posibilidades de que esto de por sí sea visto y descrito en términos de una metáfora de la interpretación escénica [*performance*] y la exhibición. [CR: 266]

Fried desestima aquí la idea formalista-greenberguiana de que las propiedades del medio sean significativas simplemente “mostrándose por sí mismas”; rechaza el intento de insertar a Courbet en una narrativa evolutiva de la modernidad artística por apelación a una lectura formalista de su uso de la materialidad; recusa esta interpretación apelando a la línea de argumentación metodológica contra el formalismo, bajo el cargo de ser una proyección ahistórica de la mirada moderna (“efecto presente”) sobre una cultura pictórica del pasado; rechaza el empleo, en el análisis del modo de unidad de las obras courbetianas, de la noción de “composición aditiva”, que tanto recuerda a procedimientos objetualizadores más arriba descritos; y desmiente el aparente vínculo de esta noción con la militancia filosófica “materialista” que conllevaría el realismo izquierdista de Courbet<sup>302</sup>. Pero ante todo, esta interpretación repugna a Fried porque resulta de una atención dirigida a rasgos meramente “morfológicos” y materiales, desde una sensibilidad formalista, que está ya corrompida por el literalismo<sup>303</sup>.

La identificación entre esencialismo, racionalismo, fundamentalismo y nihilismo, elaborada entre otros autores por Stanley Cavell (que en esto es heredero de toda una tradición existencialista) permite a Fried oponer al formalismo y a Greenberg toda la fuerza de las objeciones antiesencialistas del pensamiento antifundamentalista contemporáneo, como es el

<sup>300</sup> Cfr. nuestro apartado 3.5.4.

<sup>301</sup> Cfr. nuestros apartados 3.5.2., 3.5.4., 3.6.5, para algunos de los distintos aspectos de esa problemática.

<sup>302</sup> CR: 113-114, 315 n 6, 265-267; aunque Fried no invoca el término “literalismo”, para él seguramente esto sería una manera intolerablemente literalista de concebir tanto la realidad como la verdadera “metafísica” de Courbet, que según Fried, y sin saberlo el propio artista, no era un materialismo (al menos, no de este tipo); cfr. CR: 182-184.

<sup>303</sup> Además de contradecir la interpretación que pretende hacer valer Fried de la pretensión de Courbet: eliminar toda distancia y confrontación física entre obra y artista-como-espectador.

de Wittgenstein, leído a través de Cavell. Esto es lo que declara Fried haber hecho en su teoría del medio artístico<sup>304</sup>, con ayuda de los conceptos “wittgensteinianos” de Cavell, al presentar dicha teoría como una “historización” del concepto de “medio” como núcleo esencial, mediante la distinción entre las meras condiciones límite para identificar un objeto como producto de un medio artístico, en un sentido “material” (el de reunir ciertos rasgos materiales, literales, “naturales”, considerados como definitorios, como en una definición nominal, u operacional), sentido que resulta trivial, y aquéllas convenciones o normas capaces de producir convicción con respecto a dicho objeto en cuanto que ejemplar de dicho medio, en un sentido no “meramente” material o literal, y por tanto, no trivial, y vinculado a la génesis de la calidad. Pues en este sentido no trivial, lo que sean tales convenciones es algo que siempre “está por descubrir”, y no es nunca un dato “natural”, contrariamente a todas las presuposiciones y expectativas de Greenberg y del formalismo<sup>305</sup>.

Esto sitúa al formalismo en una relación estructural con la reacción literalista de duda que es pareja a la que, en la reconstrucción cavelliana del origen del problema del escepticismo y de su nexo con los orígenes de la modernidad, vincula el optimismo desmesurado del racionalismo y su confianza en el éxito de sus pretensiones desmesuradas de conocimiento (con sus residuos de la vieja creencia ingenua premoderna en la realidad del mundo y lo humano) al nihilismo escéptico. Al igual que el escepticismo surge de la quiebra inevitable de la confianza de la epistemología del racionalismo moderno en la posibilidad de reestablecer algo parecido a la creencia ingenua en el mundo (que no podía sino tornarse frágil ante la situación que imponen los cambios en los modos de vida de la época moderna), reinstaurada y revalidada cognoscitivamente mediante la certeza, y al igual que el nihilismo escéptico es la contrapartida negativa, resultante de una falta de vigor y de perseverancia en el propósito de superar esa quiebra, y que expresa una poca confianza en la posibilidad de vivir el mundo moderno que resulta de los nuevos tiempos, el nihilismo literalista es la reacción negativa ante la expectativa greenberguiana y formalista de lograr aislar una esencialidad de la experiencia y de los medios artísticos con consistencia propia, y una respuesta negativa ante la quiebra de la confianza del formalismo en la existencia de esa esencialidad como una positividad real dada, de una vez por todas, y más allá de todo cambio histórico. El formalismo aparece, ya no como criticismo kantiano (como quiso ver Greenberg al modernismo), sino como un cartesianismo en teoría del arte, como una expresión del racionalismo dogmático que pretende conocerlo todo de modo igualmente teórico, imponiendo a todo la genérica contextura óptica del objeto natural, sin reconocer los límites entre los diversos ámbitos de realidad y modos de ser de la naturaleza, de lo espiritual y de lo que es producto histórico humano, por lo que esa pretensión de conocer está destinada al fracaso. La confianza acrítica del formalismo en la consistencia esencial y específica del arte y de su experiencia lleva en su seno la posibilidad, necesariamente realizada, del desengaño y del nihilismo literalista, y está unida con ella por lazos lógicos y psicológicos de necesidad.

Desde este hilo conductor es posible entender de qué modo las teorías del medio y de la modernidad en Fried censuran al formalismo. Contra Greenberg, y apoyándose en su propia teoría del medio y la modernidad, Fried afirma que no hay un ámbito inmanente y específico de lo pictórico; lo propio de un medio artístico queda definido como aquello que produce convicción como tal en cada momento histórico a los espectadores de esa época<sup>306</sup>. Fried insistirá en que la búsqueda del medio artístico que emprende el modernismo no es una investigación teórica encaminada al descubrimiento de una esencia transhistórica y

<sup>304</sup> AIMAC: 38-39.

<sup>305</sup> SaF: 99 n 11.

<sup>306</sup> HMW: 71, 77 n 14.

subyacente, sino un esfuerzo constante por la reinención de convenciones que construyen el medio; la tarea cognoscitiva del modernismo no es descubrir esa esencia como algo inerte (literalidad, por ejemplo), sino descubrirlo como valor, que sólo puede ser creado, y descubrir las convenciones que pueden suscitar la convicción de ese valor<sup>307</sup>. Dirá que el reconocimiento de la literalidad y artefactualidad de la obra artística no es una puesta al descubierto por sustracción y purificación, sino que a cada momento se ha de redescubrir en qué consiste reconocerlas, y cómo hacerlo<sup>308</sup>; y que aquello que hace de un objeto una obra artística no son sus rasgos inertes, materialidad literal o dato “natural” consustancial, que permiten identificar la obra artística trivialmente como tal, sino aquello que la hace convincente de su calidad como arte a un espectador que juzga críticamente, y que esto son convenciones que hay que redescubrir a cada instante<sup>309</sup>. Sólo las convenciones, según Fried, pueden disolver ciertas dudas<sup>310</sup>: las dudas del escéptico literalista que todos somos la mayor parte de nuestras vidas, en virtud de la convicción producida en la experiencia de la calidad que ellas recrean a cada instante. Pero esta experiencia de convicción es una experiencia de gracia que, como la calidad, las convenciones y el medio artístico mismo, nunca puede darse por asegurada: artista y espectador deben revalidarla en su respuesta personal, en sus respectivos actos de creación y recepción constantemente, a cada instante; y en este “deber ser revalidada a cada instante” consiste, en un cierto sentido, el más amplio, del equívoco término, la *presentness* del arte modernista y de su aspiración a la calidad<sup>311</sup>.

Conforme a la teoría del medio artístico de Fried, el medio es una realidad dinámica y compleja cuya esencia es recreada por entero por seres humanos en cada momento histórico. El verdadero sentido del arte es una búsqueda de calidad que sólo se realiza en el contexto problemático de un momento histórico-evolutivo determinado, y que hay que renovar a cada instante, sin que quepa dar por alcanzadas certezas ni esperar confirmaciones. Y la verdadera consistencia del arte radica sólo en su valor, que no es, según Fried una mera cuestión de datos o de contenidos sensibles de experiencia; lo inerte del medio artístico y de los datos de su experiencia meramente sensible es como un obstáculo que se contrapone al logro de la creación de valor, que sólo es posible removiendo y cuestionando dicha inercia. Pero el formalismo, al tomar el arte por un dato, y sus productos por objetos, atendiendo sólo a sus aspectos “decorativos”, parece haberlo olvidado<sup>312</sup>, dejando de lado la peculiar constitución óptica de la obra artística como objeto de convicción, judicable y cargado de valor; y así, ha terminado olvidando justo aquello que en su inicio tuvo por propósito subrayar: que el arte, artefacto, al contrario que la belleza natural, es producto del esfuerzo humano. Y en cierto modo, Fried está más acertado de lo que quizás él mismo podría saber, pues hay que recordar como en Konrad Fiedler el formalismo entendió la constitución objetiva y artefactual de la obra artística, en su autonomía, como algo disociado del juicio de gusto, el cual sólo enuncia una respuesta subjetiva y se pronuncia indiferentemente ante entes naturales o productos humanos. Y es así como el formalismo nace exigiendo dejar de lado el momento del juicio valorativo, y haciendo de él algo extrínseco al arte, a fin de que el arte sea un modo de conocimiento, y de que la disciplina que se hace cargo de él sea teoría, pero no especulación estética, ni crítica del gusto.

---

<sup>307</sup> SaF: 99 n 11; JO: 146 n 12.

<sup>308</sup> JO: 146 n 13.

<sup>309</sup> AaO: 169 n 6.

<sup>310</sup> JO: 146 n 12.

<sup>311</sup> AaO: 169, AIMAC: 47.

<sup>312</sup> Recordemos la observación de SaF: 98 n 9, donde el Modernismo es el redescubrimiento constante de lo que cuenta como arte de modo más que trivial, y eso es sólo lo que convence de su calidad como arte; pero donde ese descubrimiento sólo es posible poniendo en cuestión lo que hasta el momento venía contando como arte



Presuponiendo la reconfortante seguridad de una esencialidad dada de lo pictórico y lo artístico, y pretendiendo hallar en unos rasgos literales y “naturales” predeterminados del soporte material de su medio un criterio de definición e identificación de sus objetos, y en lo visual una esencialidad dada de su experiencia, Greenberg y el formalismo han malentendido el sentido de la aventura modernista como una búsqueda de la certeza y el aseguramiento de aquéllos presupuestos, la han vaciado de sentido, y han abocado el arte moderno a su vaciamiento y a la reacción escéptica del literalismo. En Greenberg, el ansia de certidumbre del formalismo ha sacrificado incluso el contenido cualitativo de la experiencia sensorial, y se ha culminado en la forma de una materialidad vacía concebida abstractamente bajo el nombre de “literalidad”, a expensas de toda figuración, de toda representación, de toda ilusión, e incluso, y muy a pesar del propio Greenberg, de todo valor artístico: este es el sentido de la crítica de Fried al formalismo como sensibilidad artística, como modo de concebir el arte.

En conclusión, si desde el punto de vista de su génesis Fried ve el formalismo como una racionalización hipostasiada de la práctica pictórica del Impresionismo, y como el fruto del olvido de la problemática de autenticidad y teatralidad de la tradición de teoría y práctica artística antiteatral que lo precedió<sup>313</sup>, por lo que hace a su resultado y destino final, Fried ve en él la preformación teórica y el instigador del literalismo llevado a culminación por la práctica artística del Minimalismo<sup>314</sup>. Así, el formalismo, quizás sin habérselo propuesto, en su olvido de la tradición antiteatral, propició la entrada en escena (en su propia escena, la del arte moderno) de los objetivos y los valores corruptos de la teatralidad.

---

<sup>313</sup> Este es el contenido del “argumento genealógico” de nuestro apartado 3.11.7., ya mencionado.

<sup>314</sup> Tal viene a ser la conclusión de Fried en *Manet's Modernism*: el doble discurso óptico-material del medio formalista es un producto teórico del impresionismo evolución interna da lugar a la objetualidad minimalista. Cfr. MM: 406, 607.



### 3.5. Representación y visualidad, II. desde 1969 hasta hoy

A lo largo de los apartados de este capítulo, examinaremos el giro que toma el pensamiento de Fried sobre cuestiones de visualidad y representación en su actividad como historiador. Una actividad que, como indicamos en los párrafos introductorios del capítulo precedente, se superpone parcialmente con el inicio y primeros desarrollos de la labor crítica, pues la redacción de su primer texto historiográfico publicado, “Manet’s sources”, que vio la luz pública en 1969, se remonta a 1968, y su texto crítico, excepcional y tardío, sobre las obras de Caro de la serie “table sculptures”, de 1977, es contemporáneo a las primeras publicaciones de las investigaciones que llevarían a la monografía de Fried sobre Courbet<sup>1</sup>, coincidencia bastante significativa también por lo que respecta a cuestiones de contenido de estas dos obras de Fried. Podríamos decir que a lo largo de este tramo de solapamiento, se verifica en los textos historiográficos de Fried un importante movimiento de rechazo del dualismo de forma/contenido y de crítica a la comprensión y uso formalistas de las categorías estilísticas y de la visión que se produce en el plano metodológico de su pensamiento<sup>2</sup>, y que da lugar a una reivindicación de la historicidad de las “culturas pictóricas” (básicamente de dos: la del modernismo, la de la antiteatralidad, y tal vez, la premoderna de la época barroca) y a una puesta en cuestión de las nociones de lo “formal” y lo “visual”.

Tal desplazamiento metodológico y conceptual lleva a Fried a toda una reconfiguración y replanteamiento de los grandes ejes conceptuales del formalismo, como el de “literalidad/ilusión” (3.5.1.), los cuales son objeto de una reelaboración considerable que tiene en cuenta los hallazgos historiográficos de Fried sobre la problemática de la teatralidad; hallazgos que no obstante, y pese a cuanto pudiera parecer, no suponen un corte total respecto de las nociones formalistas. Por tanto, esta ruptura con el formalismo, en lo que toca a su sistema de las categorías de lo visual, debe ser matizada: son numerosos los indicios de que hay en nuestro autor una pervivencia subrepticia del sistema formalista de categorías analíticas y de modalidades básicas de la visión. Sólo que ahora esas categorías de la visión aparecen bajo una forma fuertemente transfigurada, que constituye para esas añejas nociones, tras el ocaso histórico del formalismo como tradición crítica importante y viva, una suerte de “vida póstuma”, en las que estas categorías son drásticamente reconcebidas, y toman a veces un cierto uso metafórico (3.5.2.). La temática de la ceguera, por ejemplo, la encontramos en Fried vinculada a una versión reformulada de las categorías formalistas de “tactilidad” y de “lo pictórico”, integradas en un complejo concepto de “realismo corpóreo” que las asocia a los valores, éstos ya no formalistas, de lo “absortivo”, y que se contrapone a la noción y la práctica histórica de un realismo “óptico”, dentro de una reflexión muy personal de Fried sobre la noción y las variedades básicas de “realismo”, que atraviesa toda su historiografía (3.5.3.), y donde las tendencias formalistas a la valoración de lo óptico sobre lo tátil, o de lo pictórico sobre lo lineal, se ven alteradas por Fried, cuando no contrariadas e invertidas.

El descubrimiento historiográfico de la tradición antiteatral es el de una cultura pictórica que, aparentemente, no sólo no basa su concepción de la pintura en nada que sea fácil de asimilar a las categorías formalistas, sino que mantiene un sistema de categorías valorativas propias, centrado en torno al concepto de teatralidad y la distinción entre “ver” y

<sup>1</sup> “The beholder in Courbet: His early self-portraits and their place in his art”, *Glyph: Johns Hopkins Textual Studies*, 4 (1978), pp. 85-129, que contiene una versión previa y con escasas variantes de lo que sería el capítulo 2 de *Courbet’s Realism*.

<sup>2</sup> Cfr. nuestro apartado 3.11.1.

“mostrarse”, distinción cuya consecuencia inmediata es una desconfianza fundamental hacia la visión, situada en un estado fundamental y constitutivo de caída y corrupción del que debe ser rescatada: nada más alejado del optimismo formalista y de su presupuesto incontestado de pureza fundamental y consistencia interna de la visión, donde la necesidad de restaurar la visión a su estado prístino es mera cuestión de eliminar impurezas que errores ajenos y equívocos históricos habrían introducido en aquella, pero nunca de una corruptibilidad intrínseca a la condición de la obra artística. Como crítico, Fried va a reclamar para sí la pertenencia a esta tradición antiteatral, y parece asumir no poco de la actitud desconfiada de dicha tradición hacia la visión y la mirada, lejos de la concepción optimista y carente de conflictos que tendió a tener de ellas el formalismo; y tal vez a ello corresponda el desarrollo que en su historiografía adquiere una temática de violencia en torno a la visión, de privación de la visión y de ceguera (3.5.4.). Asimismo, la oposición de Fried a los presupuestos del formalismo más arraigados sobre la pureza de la visión halla expresión en su historiografía en un cierto interés, bien que asistemático y esporádico, por una temática de sinestesia y multisensorialidad, que finalmente lleva a Fried a enfrentarse contra el principio de separación de las esferas sensoriales en la formulación derivada de Johannes Müller (que, a través de Helmholtz, tanto influyó sobre los primeros autores formalistas), en nombre de la unidad integral de la experiencia sensorial de lo ordinario y lo mundano (3.5.5.).

Finalmente, el interés de Fried por el realismo pictórico le lleva a desarrollar una reflexión personal sobre la noción de representación figurativa y el papel que en la producción de dicha representación juega la “realidad” y la naturaleza de su “realismo”, poniendo en juego una crítica a las concepciones pasivas y miméticas de la representación artística, en la que, quizás sin saber hasta qué punto, Fried es heredero una vez más de ciertos aspectos del formalismo, pero llevados a un terreno muy diferente al de éste. Prestando atención a la especificidad de los medios mecánicos modernos de producción de representación, fotografía y cine, Fried va a tratar de analizar cuidadosamente el modo de relación con lo real que en ellos se establece, con la peculiar capacidad de persuasión a la que da lugar sobre la realidad de lo que dichos medios representan, o “verismo absoluto” (3.5.6.); lo que le llevará a deslindarlo del modo de relación con lo real en el caso de la pintura, y de las capacidades de realismo de ésta, que Fried proclama superiores en varios aspectos a las de la fotografía, al menos en la constitución analógica convencional del aparato tecnológico de ésta; ya que para la más reciente encarnación informática y digital del medio fotográfico, Fried anticipa cambios que tendrán consecuencias radicales en el estatuto de dicho medio como arte (3.5.7.)

### **3.5.1. Literalidad e ilusión, III. Ficción como ilusión, exhibición como literalidad.**

Habiéndose deshecho de la dualidad forma/contenido, se puede decir que para Fried el lugar de lo “formal” como algo cualitativo, gnoseológico y “puramente visual”, lo ocupa simplemente la representación en tanto que ficción, con sus contenidos representativos, si se trata de una representación figurativa. Es decir, que ahora, en un curioso movimiento de inversión, forma y contenido son para Fried la misma cosa, pero en un sentido opuesto al que esta idea tenía en una cierta interpretación que hemos propuesto del formalismo como intento de cortocircuitar la susodicha dualidad de herencia idealista haciendo de la forma el contenido; de suerte que si para el formalismo, el verdadero “contenido” del arte era su forma (entendida de modo formalista, bajo la premisa del purovisualismo, como sensorialidad pura al margen de toda representación figurativa o descripción verbal), para Fried, la forma del cuadro es, entre otras cosas, también su “contenido” (representativo). Es decir, que para Fried,

el contenido es la “forma” artística, o parte fundamental de la misma, que ha de quedar determinada plenamente por el propósito artístico del artista, servir a las soluciones propuestas por éste a los problemas de la cultura pictórica a la que pertenece, y jugar un papel fundamental en el planteamiento de dichos problemas, allí donde se trata de artistas, obras de arte y culturas artísticas de práctica figurativa.

Aunque a veces Fried parezca desechar los conceptos de herencia formalista por completo, y la dualidad literalidad/ilusión no es una excepción<sup>3</sup>, los conceptos de la teoría del medio no desaparecen del discurso de Fried en esta inflexión teórica. Las nociones de “literalidad” e “ilusión”, o “ficción”, del mismo modo que sucede con las categorías formalistas estilísticas y de la visión, se convierten en metáforas y figuras del discurso, que han de ser “leídas” en el contenido representativo de la obra artística por la mediación de un acto de interpretación, el cual exige un esfuerzo del intérprete, y cuya conclusión puede siempre ser disputada. Estas nociones opuestas de lo literal y lo ficticio serán ahora proyectadas a nuevas dimensiones de significado mediante la puesta en juego de la peculiar metodología hermenéutica y analógica de Fried, que hemos llamado “alegórica”, la cual encuentra esas nociones tematizadas “autorreflexivamente” en el propio contenido representativo y figurativo de las obras. Ello hace que la obra de arte cobre una dimensión de “reflexividad” o autorreferencialidad, ya que al menos parte del significado de su propio tema o contenido representativo consistirá en aludir a aquellos aspectos o determinaciones que la constituyen como objeto artístico, como por ejemplo es el caso de los dos ejes de tensión, literal e ilusionista; una dimensión autorreferencial no explícita, sino “alegórica”, que Fried estará en condiciones de descubrir por un método interpretativo de “lectura” muy peculiar<sup>4</sup>. Y cuando ese aspecto de su significado es central a la obra, Fried denominará a ésta “alegoría real”<sup>5</sup>.

Quizá el más claro ejemplo de cómo se reconstruyen literalidad e ilusión en una lectura interpretativa del significado del tema representado de una obra lo tengamos en el análisis que ofrece Fried de *Las cribadoras de trigo* (1854), de Courbet, donde la literalidad o aspecto material de la obra pictórica se encuentra en dicho significado por alusiones dispersas en todo el contenido icónico de la obra. La figura de la mujer hacia el centro de la composición, arrodillada sobre una pieza de arpillera, representa al artista en contacto próximo con el lienzo; la figura proyectada sobre la pared por del parteluz cruciforme de una ventana es el bastidor, el grano es la sustancia del pigmento, y el movimiento de esparcirlo con la criba por la superficie de la arpillera es el acto pictórico, que Fried presenta aquí como esfuerzo corpóreo en toda su fisicidad<sup>6</sup>. Otro ejemplo es su análisis de obras de Caravaggio, donde interpreta el efecto artificial del color, en cuanto que “color aplicado”, con un aspecto “cosmético”, como una imagen de la literalidad misma del pigmento<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Por ejemplo, en *Courbet's Realism*, Fried declara la inoperatividad del “supuesto formalista subyacente de que cuadros tales como los de Courbet pueden ser entendidos satisfactoriamente en términos de una simple distinción entre tema y ejecución o ilusión y materialidad”, considerando que cualquier contraposición entre “llamar la atención sobre el artefacto” y “llamar la atención sobre la ilusión” es contextualmente dependiente (CR: 357 n 79). Según su interpretación de Courbet, en este artista una tal distinción es sólo un efecto no-intencional de la inestabilidad de su proyecto pictórico y de la proyección de intérpretes de épocas posteriores.

<sup>4</sup> Cfr. los apartados 3.11.5.. 3.11.6.

<sup>5</sup> Sobre la “alegoría real”, cfr. 3.6.6. Cfr. también 3.6.5. sobre otra forma distinta de autorreferencialidad alegórica en el arte occidental.

<sup>6</sup> CR: 152-153.

<sup>7</sup> ToC: 43-46.

El cambio en el planteamiento supone todo un desplazamiento de las distribuciones de énfasis y los ejes en el discurso teórico, y es claro que Fried no podrá atenerse al planteamiento de la lógica de tensión y reconocimiento entre lo literal y la ilusión que en tiempos le llevó a la noción analítico-descriptiva “morfológica” de “estructura deductiva”, con sus problemas. La lógica del “reconocimiento” y la tensión literalidad-ilusión deberán funcionar de otro modo; y, conforme a la adhesión de Fried a la concepción cavelliana del “reconocimiento”, será tarea del historiador o del crítico descubrir en cada caso el modo como funcionan. Pero la herramienta de ese descubrimiento no puede ser el método purovisualista de análisis formal, sino el método hermenéutico, que atiende a la narración y expresión en los elementos figurativos de la representación. En “Caillebotte’s Impressionism”, Fried sostiene que en *Los acuchilladores de parqués* (1875) de Gustave Caillebotte habría una tematización de la dualidad clásica del objeto y la actividad pictóricos en términos de tensión entre literalidad del soporte e ilusión<sup>8</sup>. La acción de rascar y lijar el suelo de parqué sería el establecimiento de la superficie pictórica; la acumulación de pilas de residuos resultantes de la operación de lijado sería la producción de ilusión de profundidad. La producción de ilusión espacial sería una pulsión creativa cuya finalidad es exceder el límite impuesto por la superficie literal del soporte pictórico, en lo que Fried encuentra ser un verdadero acto de trasgresión.

Lo que hace de este pasaje de Fried citado una referencia a tener en cuenta, es que señala cómo este desplazamiento de las líneas del discurso con respecto al formalismo manifiesta el grado de implicación de las nociones de “literalidad” e “ilusión” con una categoría formalista en particular, la de “forma cerrada”, o “cierre” a secas, cuya importancia a todos los niveles para Fried nunca será lo bastante subrayada. “Literalidad” e “ilusión” no son propiamente categorías del análisis formal, sino que en el discurso de formalistas como Greenberg y Fry funcionaban como conceptos metacategoriales, en un nivel más amplio que el de las categorías polares del formalismo, nivel que en Greenberg es el de la teoría del medio artístico (y por implicación, la de la modernidad artística). Y veremos, en el siguiente apartado, cómo la dualidad literal/ilusorio reaparece acompañada e imbricada también con otras categorías formalistas, en particular la dualidad lineal/pictórico<sup>9</sup>. Pero el citado pasaje de “Caillebotte’s Impressionism” muestra que el problema del “cierre”, es decir, el problema del objeto artístico como realidad que, para aquella parte de la sensibilidad de Fried que más tiene en común con el formalismo, siempre ha de ser, de algún modo y en alguna medida, “cerrada”, viene a ser el problema de cómo la ficción puede tener un lugar en la obra artística sin rebasar ciertos límites que le impone su naturaleza “literal” de artefacto, la cual para la obra artística constituye su “realidad”, y sin que ésta destruya, por su parte, la capacidad de convicción de la ilusión, la ficción, que para la obra artística es la fuente de su valor.

Otro ropaje con el que aparece la misma distinción entre literalidad e ilusión como la contraposición entre un plano literal y otro ilusorio es en el contexto, que más adelante volveremos a examinar, del género del autorretrato realizado con ayuda de espejos; en concreto, de diversos autorretratos de Caravaggio. Bajo la hipótesis de que la realización de la obra implicó una cierta disposición (que Fried llama *dispositif*) de la relación espacial entre el espejo en que el artista ve su imagen y el soporte de la obra en que esa imagen queda representada, se establecería un vínculo estructural entre la superficie “real” del espejo y la superficie del soporte pictórico<sup>10</sup>. Puesto que el artista presuntamente representa todo lo que

<sup>8</sup> CI: 51 n 68.

<sup>9</sup> Cfr. mi examen de la dualidad “plano gráfico”/plano pictórico” que propone Fried en su análisis de obras de Thomas Eakins.

<sup>10</sup> ToC: 31.

refleja la imagen en la superficie de un espejo, y esto incluye, además de su propia figura y la de otros objetos, el propio soporte en que está trabajando ante el espejo, en la obra acabada la imagen representada (que está situada sobre el plano de la superficie literal del soporte de la obra) hace necesariamente una referencia a la propia superficie y soporte pictóricos en tanto que su presencia estuvo reflejada, aparecía (en vista parcial, ladeada, en ángulo...) sobre la superficie del espejo durante el proceso de realización. La superficie literal de ejecución de la representación estuvo referida en la superficie de la imagen especular; ésta es a su vez hecha objeto de representación artística, y por tanto, el espacio de dicha representación contiene una alusión a la propia superficie literal sobre la que esa representación se despliega.

La obra es en tal caso peculiarmente autorreferencial: al representar la imagen reflejada de su propio soporte literal, se autorrepresentaría en la superficie de su espacio representacional como no idéntica, no coincidente con esa misma superficie (que justamente mimetiza la del espejo, con todo lo que está reflejado en ella); es decir, como no autoidéntica. Inversamente, se identificaría con algo otro: con la superficie especular que sobre él se representa, ocupando así su lugar; una sustitución y desplazamiento de la superficie especular (la superficie del espejo supuestamente empleado) por la superficie pictórica (la del soporte de la obra). Hay también aquí una referencia del espacio representacional a algo que “queda más allá” de sus límites, referencia que sería un “reconocimiento” compensador de dicha exclusión. Esa referencia, si el autorretrato es de carácter explícito, podrá ser directa (y entonces aparece el soporte pictórico, ladeado según el ángulo formado respecto al espejo, entre los objetos representados). Y en autorretratos no explícitos podrá ser indirecta, a través de la orientación de la figura del pintor hacia el soporte en que trabaja, y en este caso aparecerá en el campo representacional como aquello que excluido de él, pero a lo cual el propio campo aparece enteramente orientado (por la orientación de todos los objetos que están comprendidos en él). Pero ambos casos, descifrar esas referencias requerirá interpretación<sup>11</sup>.

Necesariamente esto ha de afectar al modo como ahora Fried concibe la vieja idea, heredada de Greenberg y Fry, de una tensión constitutiva a la obra de arte entre literalidad e ilusión, entre el aspecto ficticio y el artefactual del arte. Esa tensión podrá ser reformulada ahora con ayuda de conceptos de la problemática de la teatralidad. En sus textos de historia del arte, y también después, en sus textos críticos sobre fotografía contemporánea (donde el objeto de análisis es arte de representación, representación en un sentido convencional, mimético, de objetos “reales” del mundo), el ámbito artístico formalista-greenberguiano de la ilusión o lo visual es reemplazado por la ficción convincente de realidad de los personajes y objetos representados en la representación figurativa (convicción que en el ámbito de la problemática antiteatral está vinculada a la “ilusión ontológica” de la ausencia del espectador). “Ilusión” no va a designar ahora para Fried exclusivamente las modalidades plásticas de organización de la representación designadas con las categorías formalistas, sino que ahora va a ser mucho más: será el poder de evocación que el arte tiene para sugerir más de lo que la mera vista puede ver, gracias a su capacidad de discriminar entre lo que muestra y lo que oculta poniendo en juego recursos figurativos, expresivos, dramáticos, y muchos otros, que estimulan todos los sentidos, no sólo el de la vista; una capacidad que es también la de dotar a esa ficción de vividez y convicción<sup>12</sup>. En cuanto a la “literalidad”, será ahora la “presentación” de esa ficción, presentación que es el objeto artístico con su puesta en escena y

<sup>11</sup> Naturalmente, el procedimiento de desciframiento será más tortuoso si el autorretrato es encubierto; caso del célebre *Niño mordido por un lagarto* (1596-1597) de Caravaggio, donde la alusión se produce través del reflejo de la jarra (ToC: 32).

<sup>12</sup> Cfr. el apartado 3.5.7. más abajo para nuestros comentarios a la reflexión de Fried sobre los experimentos ilusionistas de los Carracci en sus “acertijos visuales” en ToC: 38-39.

su contexto real (“literal”) de exhibición: la obra pictórica o fotográfica, en cuanto que artefacto hecho para ser exhibido y contemplado, lo que en sus textos historiográficos Fried denomina la “convención primordial”.

La tensión entre literalidad e ilusión será ahora aquella en virtud de la cual el necesario e inevitable contexto de presentación y exhibición de la ficción amenaza con socavar la capacidad de convicción de ésta: tales son los términos en que Fried, con la perspectiva englobante de su investigación histórica sobre el problema de la teatralidad, y con su mirada retrospectiva sobre su propia obra crítica de los años 60, logra replantear la vieja problemática de la tensión constitutiva del arte, en términos que, sin ser ya formalistas, aún preservan cierto aire de familia con la actitud formalista, al mismo tiempo que permiten a Fried aplicar esta contraposición heredada al contexto crítico e historiográfico del arte figurativo del pasado, tanto como al de la fotografía más contemporánea. Así, por ejemplo, a propósito de una fotografía de la serie “Audience” del fotógrafo Thomas Struth (formada por fotografías que muestran escenas de visitantes admirando obras célebres en museos):

El que contempla las fotografías no puede sino ser consciente del contraste implícito – que de algún modo porta sólo la más leve carga de ironía – entre el aura corpórea y física (también material, artefactual) del heroico y monumental *David* [de Miguel Ángel], y los muy diferentes modos de presencia representados por los visitantes contemporáneos...<sup>13</sup>

Se puede entender esta jugada de Fried como un intento de hacer relevante para la “forma” aquello de lo que el formalismo no podía dar cuenta de ninguna manera relevante, es decir, todo lo que el formalismo condenaba al silencio teórico bajo el nombre de “contenido”. Pero, si es así, es una jugada que sólo se salda con éxito a costa de desbaratar el sentido formalista de la noción de “forma”.

Fried nunca ha dejado esto tan claro como en “Being there”, un texto sobre Jeff Wall en el que Fried reedita del modo que hemos venido explicando la contraposición y tensión entre ilusión o visión y literalidad o artefactualidad en relación con el estado presente de la problemática antiteatral. Fried sostiene que esa problemática es la que está desde el comienzo en la inicial práctica de pintura absortiva de la tradición antiteatral, donde la convención primordial de que los cuadros son objetos hechos para ser contemplados viene a ser aquello cuya conciencia marca y pone de relieve la artefactualidad de la obra, mellando así la convicción del espectador en la ficción representacional. Esa convención, a lo largo de la tradición antiteatral, sólo habría podido ser neutralizada temporalmente<sup>14</sup>. Fried añade que la gran novedad aportada por los fotógrafos artísticos contemporáneos a esa problemática secular, pero aletargada, tras el olvido de la tradición antiteatral durante las décadas de predominio de la ideología formalista, sería haber logrado neutralizar los efectos destabilizadores ejercidos sobre la convicción por la conciencia de la artefactualidad. Señala que en obras de Wall, el propio Struth, y otros fotógrafos similares se plantea una abierta tensión entre motivos y personajes en actitud antiteatral de absorción y la artefactualidad constituida por los medios de presentación de la imagen fotográfica (además de la artificiosidad “teatral” de la situación en el momento de la toma fotográfica). Estos fotógrafos actuales serían capaces, pues, de aguzar más que nunca la tensión entre la eficacia antiteatral e ilusionista de personajes y motivos fotografiados en actitud absortiva y la

<sup>13</sup> En la reseña de la exposición del fotógrafo Thomas Struth en la Marian Goldman Gallery (*Arforum International*, vol. 43 no. 10 (Summer 2005), p. 322). El comentario se refiere a *Audience 2*, realizada el año 2004. El alcance de este comentario ha de calibrarse la luz de nuestro examen de las consideraciones de Fried sobre la expresividad de la representación del cuerpo humano, en los apartados 3.7.2., 3.7.3.

<sup>14</sup> BT: 53.



consciencia de la artefactualidad del acto fotográfico y de su presentación en la fotografía exhibida, logrando compatibilizar el impulso antiteatral con la pulsión modernista hacia el reconocimiento de la literalidad<sup>15</sup>.

El formalismo quiso cortocircuitar una oposición forma/contenido, que heredó de la tradición precedente de Estética filosófica, especulativa, romántica e idealista, quizás no tanto por la negación de uno de los términos (el “contenido”), como afirmando la tesis polémica de que la forma del arte es su único contenido: de que el verdadero contenido de la experiencia del arte es su forma sensible. Fried deja atrás esta contraposición tradicional, ejerciendo la interpretación sobre el contenido representativo para elucidar los aspectos “formales” (tales como la oposición literal/ilusorio). Y con ella abandona también, al menos en la práctica de su historiografía, la teoría de la representación y de la abstracción y la figuración que puso en práctica en sus escritos críticos del primer período; pero no las categorías formalistas, que gozan aún de una vida nueva y muy particular.

### ***3.5.2. La “vida póstuma” de las categorías formalistas de la visión: lo óptico y lo táctil, lo lineal y lo pictórico como recuerdo y figura del discurso***

Tras haber superado el presupuesto formalista de la contraposición forma/contenido representacional, y una vez asumida, en su crítica de arte y en su historiografía, la crítica de las pretensiones universales de las categorías estilístico-perceptuales formalistas, y promulgada la limitación de su validez, no es exactamente que Fried se deshaga de las categorías estilísticas y visuales formalistas, de un plumazo, sino que van a permanecer en todo el discurso de Fried como algo que se mantiene en el recuerdo, como un trasfondo que Fried ha dejado a sus espaldas, pero contando en cierto modo con él. Dichas categorías quedan libres para darles un empleo muy diferente al formalista, en virtud del cual, y al igual que sucede con las meta-categorías de la teoría del medio que son “literalidad” e “ilusión”, dichas categorías cobrarán un sentido muy distinto. Ya no harán referencia inmediata a las modalidades de la visión, a los contenidos fenoménicos de la percepción, o a las cualidades plásticas de la representación, del modo gnoseológico y directo como lo hacían dentro del discurso formalista en que nacieron.

En la historiografía de Fried, la categoría estilístico-formal ya no es algo que enuncie una propiedad inmanente al objeto artístico, como un rasgo o serie de rasgo que el objeto exhibe y muestra en la forma de ciertas cualidades perceptivas o plásticas presentes al primer golpe de vista (en su superficie, como si dijéramos), permitiendo inmediatamente determinar su cualidad y carácter como obra artística por un procedimiento descriptivo. Pues a partir de ahora, si bien las categorías estilístico-formales continuarán operando en el discurso historiográfico de Fried sobre la tradición antiteatral, lo harán en un régimen distinto y muy

---

<sup>15</sup> Fried explica que en la fotografía reciente, la nitidez uniforme en la imagen de los objetos que están a diversa distancia en el campo visual, obtenida por procedimiento digital de combinación de tomas, eliminaría los efectos de desenfoque gradual, que ponen de relieve la artefactualidad en la fotografía analógica convencional, ya que en la percepción visual natural no se dan conscientemente; mientras que en la fotografía digital esto produce una nitidez uniforme que es también artificiosa y pone de relieve la artefactualidad (BT: 54). En este sentido, también, habría un radical “reconocimiento de roles” del fotógrafo y el modelo en el acto fotográfico; así, Jeff Wall se asegura la pose absorta y no afectada de los modelos que escenografía y retrata mediante una estrategia consistente en “acostumbrarles” a su presencia como fotógrafo en la escena retratada (BT: 53).

peculiar: un régimen mediado por el aspecto icónico de los contenidos de la representación, y por la interpretación de dichos contenidos icónico-representativos que es producida en y por el discurso historiográfico. Ello permite a Fried, además, emplear las categorías formalistas propiamente dichas (lineal-pictórico, óptico-táctil, etc.) de un modo que salva algunas de las limitaciones que, conforme a las objeciones del propio Fried, les aquejaba bajo su régimen de funcionamiento estilístico-gnoseológico en el discurso formalista; ya que ahora puede darles un sentido distinto y construirlas en estrecho vínculo con la reconstrucción interpretativa del específico proyecto pictórico del artista individual que es autor de las obras a las que esas categorías se aplican, y con la especificidad histórica de la cultura pictórica en que dicho proyecto pictórico se engloba y al que responde, conforme al modo indicado por aquella misma reconstrucción hermenéutica. De modo que en realidad, la validez de esas categorías no es tanto refutada como limitada a su aplicación contextual a la práctica artística de diversos momentos históricos.

Un modo básico de la pervivencia de un cierto enfoque “formalista” en Fried, no necesariamente vinculado a las categorías analítico-gnoseológicas formalistas, es cierto tipo de análisis, digamos, “topográficos”, de la configuración del terreno en el espacio tridimensional ficticio de una obra figurativa, de la distribución de figuras en dicho terreno, y en su caso, de los ejes de disposición, líneas de flujo, etc., que las articulan. Se trata de la pervivencia de un enfoque que en cierto momento terminó generalizándose en historiografía del arte, pero cuyas raíces más fuertes en el formalismo se encuentran en ciertos aspectos de la práctica analítica de un Roger Fry, cuyo procedimiento operativo “esquemático” describió Richard Wollheim como una suerte de trazado del esquema organizativo de la composición, y que seguidores de Fry como Erle Loran tratarían más tarde de llevar al terreno del análisis tridimensional mediante el trazado de la estructura composicional en planta de la obra en función de la disposición de los elementos plásticos y figurativos, y considerada como un momento esencial de la “forma” de dicha obra; planteamiento que por ello recibió de Wollheim el apelativo de “formalismo analítico manifiesto”<sup>16</sup>.

Un caso muy conspicuo de este proceder de “análisis topográfico en planta” está en los capítulos tercero y cuarto de *Courbet's Realism*. En el capítulo tercero, se trata en particular de *Sobremesa en Ornans*<sup>17</sup>, donde Fried destaca la ordenación compositiva de las figuras, altamente normativa y compleja, de “relaciones rítmicas y medidas”<sup>18</sup>, que permite simultáneamente organizar fuertemente la composición y crear un efecto (“mero efecto”) de azar, yuxtaposición y falta de ordenación, es decir, el “efecto de realidad”. Fried aísla como característicos procedimientos o dispositivos compositivos de Courbet la cercanía al plano virtual de superficie de la representación de los contenidos de ésta (figuras humanas y animales, objetos), y la tendencia a disponer las figuras ladeadas, que Fried denomina “lateralización” (*lateralization*)<sup>19</sup>, y que sería la proyección bidimensional de la posición oblicua del pintor trabajando sobre su lienzo; en una doble serie de figuras paralelas según líneas oblicuas agudas y graves a distintas profundidades tridimensionales; procedimientos ambos que Fried interpreta en función de la estrategia antiteatral de eliminación del espectador-autor por “fusión” con la obra, y del proyecto pictórico de cancelar la diferencia

<sup>16</sup> En Wollheim, *On Formalism and its Kinds. Sobre el formalisme i els seus tipus*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995, pp. 13-14. Cfr. también pp. 9-10 para Fry, pp. 22-23 para el procedimiento esquemático tridimensional de Loran. Wollheim objeta a ambos autores la imposibilidad de hacer las distinciones “formales” necesarias sin atender a aspectos de “contenido representacional” figurativo (op. cit., pp. 18-19). El de Fried, por su lado, esta exento de la objeción que dirige Wollheim a aquéllos: cuenta de entrada con esa imposibilidad como un hecho.

<sup>17</sup> CR: 86-99.

<sup>18</sup> CR: 99.

<sup>19</sup> CR: 139.

real entre ambos. En el análisis de *Entierro en Ornans*<sup>20</sup>, además de los elementos ya citados, Fried encuentra una organización “serpentina” del friso de figuras, en un movimiento complejo a lo ancho del espacio de la representación, que cree en relación genética de derivación con la “lateralización”, y con una gran tensión visual, creada por una pluralidad de centros de atención concurrentes y por distancias y escalas relativas contradictorias<sup>21</sup>. Todos estos procedimientos, sin embargo, sólo toman pleno sentido para el proyecto de Courbet merced a mecanismos complejos de identificación con el espectador, real o virtual, que aquí no vamos a describir<sup>22</sup>.

El mismo propósito de determinación del “lugar del espectador” mediante un juego de identificaciones, y el mismo tipo de análisis “topográfico” en planta, lo encontramos en *Absorption and theatricality*, donde Fried pone en práctica un análisis de las estrategias antiteatrales basadas en artilugios de composición de los elementos dentro del espacio tridimensional ficticio de la representación, jugando con la rotación del eje de organización y de atención de los personajes de la composición con respecto al eje de la mirada y la atención del espectador<sup>23</sup>. Aquí aparece, además, el más abierto intento de apropiación revulsiva de las categorías formales clásicas en todo el libro: Fried, en un giro característicamente “dialéctico”, comenta que el modo como pone en práctica esta estrategia Jacques Louis David, supone una contravención de los propósitos plásticos usuales del lenguaje plástico del Neoclasicismo, que tiene todos los ingredientes del “estilo lineal” wölffliniano:

Es habitual enfatizar la importancia en la pintura neoclásica de la línea, el plano, el perfil, la tersura de superficie, y la organización bidimensional en general. Sin embargo, una implicación de mi descripción del *Belisario*, es que David volvió esas convenciones *en contra* del absoluto dominio del plano pictórico al que de modo ordinario estaban subordinadas – que las amoldó y en cierto sentido reinterpretó para abrir el cuadro a una variedad de puntos de vista distintos al del espectador situado ante el lienzo. [AT: 158-159]

Esto resulta muy curioso, pues es difícil hacer compatible un planteamiento pictórico que viole tan flagrantemente el primado del plano pictórico de superficie con una concepción de la unidad, como es la de la tradición francesa, que lo entroniza. Pero por supuesto, ver de este modo la conexión de dicho planteamiento con la categoría formalista de lo lineal depende de toda la interpretación previa que hace Fried de los propósitos de la tradición antiteatral en tanto que documentados y reconstruidos a partir de textos críticos, y de la posición, miradas y gestos de ciertos personajes en el espacio ficticio del cuadro.

Por lo demás, no puede extrañar que el lugar de la producción historiográfica de Fried donde menos evidente es la persistencia de las categorías formalistas propiamente dichas, si es que la hubiera (o si se prefiere, donde más conspicua es su ausencia), sea precisamente *Absorption and theatricality*. En este libro, la primera gran publicación de un Fried que ha abandonado el estricto paradigma formalista, resulta difícil localizar los rastros de su presencia, salvo por mediación del vínculo que sólo en libros posteriores de Fried se irá estableciendo entre dichas categorías y la absorción, el automatismo y otras cuestiones de orden iconográfico e interpretativo. Y, sin embargo, se puede decir que la propia noción de clausura antiteatral del espacio de la representación, absolutamente fundamental para

<sup>20</sup> CR: 119-143.

<sup>21</sup> CR: 123.

<sup>22</sup> Encontraremos ocasión para dedicarles más atención en nuestros apartados 3.8.3. y 3.8.4.

<sup>23</sup> Cfr. sobre todo AT: 145-160, donde se analizan estas estrategias en las diferentes versiones del *Belisario* (1781, 1785) de Jacques-Louis David.

caracterizar el ideal de unidad compositiva impuesto para la pintura narrativa y de figuras por la tradición antiteatral, no es sino un desarrollo de la noción formalista de “forma cerrada”<sup>24</sup>, que Fried había puesto en juego tanto en su discurso sobre la estructura deductiva, como en su crítica a la situacionalidad del objeto artístico minimalista, sólo que llevada a otros dominios (concretamente, el de la relación entre la forma artística, en tanto que espacio ficticio de representación, con su espacio real de exhibición y con la retórica de su recepción por el espectador), y entendida de otra manera: en relación con los contenidos figurativos de una representación narrativa o descriptiva.

Pero podemos encontrar una versión mucho más evidente, y nada agazapada, de ese movimiento de reapropiación de las categorías formalistas en el libro siguiente de Fried, *Realism, writing, disfiguration*, que da la más clara pista para seguir el hilo a este aspecto de la historiografía de Fried en todos sus textos posteriores. En la primera mitad de este libro, la dedicada a Thomas Eakins, Fried plantea como hilo conductor el conflicto dentro de la obra de este pintor entre dos modos de organización del espacio de la representación, en principio ambos referidos a un plano<sup>25</sup>: el espacio “pictórico”, que es vertical (*the vertical or upright plane of painting*), y el “gráfico”, que es horizontal (*the horizontal plane of writing/drawing*). Ambas modalidades de organización se dan no como estilos, fases, estrategias organizativas alternativas, o modalidades separadas de visión, sino en coexistencia conflictiva dentro de cada obra de Eakins; de un modo que resultaría inverosímil en el formalismo, donde una representación, o área o aspecto concreto de la misma, se caracteriza bien como estilo o recurso lineal o pictórico, bien como óptico o táctil, o algún grado intermedio entre los opuestos, pero nunca se caracterizaría como lineal o táctil por un lado al mismo tiempo que óptico y pictórico por otro, y para colmo, hallándose ambas cosas en recíproco conflicto.

La presencia de uno y otro plano no necesita estar declarada ostensiblemente por los recursos plásticos: Fried halla el plano gráfico horizontal, por ejemplo, en ciertas huellas o trazas ocasionalmente emergentes en ciertas áreas de obras de la serie de cuadros de temas de regata y bañistas de Eakins (*Max Schmitt en una barca monoplaza*, de 1870-71; *La barca de dos remos*, de 1872]; *Los hermanos Biglin dando la vuelta a la baliza*, de 1873), o incluso por mediación de la referencia a estudios preparatorios, realizados con técnicas “dibujísticas”, y “dibujísticamente”, sobre una hoja de papel (horizontal, es de suponer), que muestran el entramado perspectivo y lineal previo empleado como guía y apoyo para su composición, y que la versión definitiva en óleo y lienzo habría “trasladado” al plano vertical (según Fried, con la introducción de una “distorsión”<sup>26</sup>:

Pienso en particular en el rol del plano base asertivamente escorzado en los cuadros de tema de regata y en la analogía implícita entre ese plano y el plano horizontal de la escritura/dibujo, que en este contexto debe distinguirse fundamentalmente del plano vertical o alzado de la pintura. Es decir, un efecto principal de la estructura perspectiva subyacente de estos cuadros es hacernos agudamente conscientes de la superficie del agua como plano horizontal que soporta la imagen; y en la medida en que la estructura subyacente pertenece a un complejo de prácticas que al mismo tiempo afirman y articulan un plano semejante, es tentador ver en los cuadros acabados las imágenes de tal condición de su propia producción, lo que es decir, de su génesis en la escritura/pintura. Dicho de modo ligeramente distinto, los cuadros de tema de regata rehúsan permitir que la horizontalidad implicada de la hoja de papel “original” sea totalmente cancelada y efectivamente suprimida por la verticalidad del lienzo tensado. [RWD: 52]

<sup>24</sup> Cfr. AT: 48, 64, 68, por mencionar sólo unos pocos pasajes donde el vínculo con la categoría wölffliniana resulta especialmente claro; aunque hay otros pasajes.

<sup>25</sup> RWD: 52.

<sup>26</sup> RWD: 78-79, 173 n 77.

El plano gráfico es una proyección ficticia de la superficie horizontal, sobre la que se escribe o se dibuja, en la superficie literal (vertical) de una obra plástica, proyección que se construye mediante el recurso lineal y geométrico de un entramado de ejes horizontales y perspectivas y de puntos intersección y de fuga, y que opera como plano base de un espacio tridimensional ilusionista sobre el que se disponen los contenidos de representación, contenidos que el entramado ubica con precisión, situándolos a diversas “profundidades”, en el triple eje de un espacio tridimensional análogo al de la realidad, produciendo un despliegue analítico, perspicuo y transparente, de dichos contenidos, abierto a la inspección visual. El plano “pictórico” vertical corresponde al plano literal del lienzo, del soporte donde se realiza el acto pictórico de manchar por deposición de la materia pigmentaria, pero en cuanto que ese plano está cargado de las cualidades del pigmento (cualidades táctiles, cromáticas, de valor de claroscuro), y donde los elementos de representación son manchas, producto de tal deposición pigmentaria; un plano donde también cabe una localización de elementos de la representación, pero sólo verticalmente, en dos dimensiones, sin profundidad, y que produce un efecto de opacidad, resistiéndose a todo movimiento de penetración visual.

Vemos reaparecer esta dualidad en la reflexión de Fried sobre las paradojas del autorretrato de tipo “especular”, realizado por el artista con la referencia de su imagen reflejada en un espejo<sup>27</sup>; una reflexión situada en el contexto del discurso sobre los “dos realismos”, y sobre la que en breve tendremos cosas que decir. En este contexto, Fried indica cómo existen para un espectador dos posibilidades de concebir lo que muestra la representación producida sobre el plano literal de la obra acabada, en relación con el acto de producción de ésta, es decir, dos modos de considerar aquello “en lugar de lo cual” están ese plano y lo que hay en él. Una consiste en verlo como si estuviera haciendo las veces del espejo que miraba el artista, que mostraba a éste una imagen óptica, especular, una ilusión: es decir, un plano virtual (que en este caso, sin embargo, bien podrá ser más o menos vertical, dependiendo de cómo estuvo el espejo colocado, pero difícilmente será horizontal); otra consiste en verlo como “huella” de su acto creativo, como haciendo las veces de la superficie real sobre la que trabajó el artista durante la creación del autorretrato: es decir, del plano literal del soporte de la propia obra, haciendo las veces de sí mismo (plano que en este caso podría ser tanto vertical, si el artista trabajó directamente sobre lienzo, como horizontal, si trabajó primero en dibujo preparatorio).

El plano pictórico caracteriza a la actividad de pintar, el gráfico es común a las de escribir y dibujar (incluyendo la de hacer construcciones perspectivas). Lo gráfico, además, estaría vinculado al retrato, que sería como una representación “gráfica” del carácter y la experiencia vital registrados y manifiestos a través de las “inscripciones” (surcos, grietas, arrugas) producidas por el tiempo en el cuerpo y el rostro<sup>28</sup>. Tácitamente, Fried presupone el común fundamento de la escritura y el dibujo en el trazado de líneas, lo “gráfico”, que une a ambas actividades en un “complejo dibujo-escritura”<sup>29</sup>, y las contrapone a la pintura, que sería “algo más”, una actividad basada, tal vez, en hacer manchas con materia pigmentada; y ya más explícitamente, Fried señala la constitución física diversa de los actos de pintar, cuyo soporte es el plano de un lienzo en posición vertical, y de dibujar y escribir, cuyo soporte son hojas dispuestas horizontalmente. En su explicación psicoanalítica del “proyecto pictórico” de Eakins, Fried sostiene que el conflicto entre ambos espacios o planos, gráfico y pictórico, en las obras de este artista, tendría raíces históricas en la naturaleza de su formación, que curricularmente habría integrado dos disciplinas que Fried cree en conflicto,

<sup>27</sup> Cfr., por ejemplo, MM: 373.

<sup>28</sup> RWD: 84, 175-176 n 75; cfr. nuestra reflexión sobre la expresividad del cuerpo en 3.7.2.

<sup>29</sup> RWD: 21, 52-53.

y que serían "disciplinas del cuerpo en sentido foucaultiano"<sup>30</sup>: por una parte, la "escritura/dibujo", que abarca el entrenamiento de la habilidad caligráfica en estrecha conexión con el aprendizaje del dibujo, e incluyendo éste el dibujo lineal geométrico y las construcciones perspectivas; por otra parte la "pintura", el entrenamiento en habilidades de tipo más propiamente pictórico o plástico en el sentido actual y habitual del término, centradas en el manejo de la materia pigmentaria y sus recursos texturales; disciplinas de las cuales la escritura/dibujo sería la más originaria. De cualquier modo, Fried señala el carácter históricamente circunscrito de esta contraposición, que se basa en la relación de pupilaje de Eakins con el maestro Rembrandt Peale, y en la interpretación que Fried propone del texto pedagógico de Peale<sup>31</sup>, lo que en principio determina y circunscribe bien particularmente el sentido que cobra el recuerdo de las categorías formalistas que en este texto está latente.

A pesar de que Fried eluda poner de relieve la conexión formalista de esta dualidad central, citando en cambio un par de ensayos de Walter Benjamin como precursores o fuentes de inspiración<sup>32</sup>, dicha dualidad tiene un referente más actual (aunque no formalista) cuya importancia Fried minimiza, en Leo Steinberg. En su texto "Other criteria", que da título a su célebre volumen de ensayos homónimo, Steinberg propuso una contraposición entre el plano pictórico en orientación vertical (que sería el de la contemplación estética distanciada, correspondiente a la práctica pictórica y museística convencional) y el plano pictórico en orientación horizontal (*flatbed*), noción inspirada en el proceder de Pollock en su técnica de *dripping* (y que designaría el plano de la acción, correspondiente al espacio de la vida "real")<sup>33</sup>. El libro de Steinberg se convirtió en referente de la generación de críticos e historiadores que iniciaron el movimiento "antigreenberguiano", y sin duda,<sup>34</sup> Fried no lo

<sup>30</sup> MR: 111-112.

<sup>31</sup> Fried reconoce que el supuesto que asocia las actividades de pintar y escribir, respectivamente, a superficies de trabajo vertical y horizontal, concibiendo la pintura como "extensión" de ambas, es específico de la coyuntura histórica y disciplinar en que se inscribe Eakins, y que se manifiesta en la obra de Peale, *Graphics: The art of accurate delineation* (1850). Cfr. TAP: 21, 78-80. Cfr. también MR: 111.

<sup>32</sup> Las referencias son: "Malerei und Graphik" y "Über die Malerei oder Zeichen und Mal", ambos de 1917, en *Gesammelte Schriften*, eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977-1985, vol. 2, p. 2 y pp. 602-607, respectivamente. Tal como los lee Fried, en estos textos Benjamin habla de dos posibles maneras de penetración cognoscitiva en el mundo, en forma de "cortes" practicados en el continuo de la realidad, con dos modos de representación correspondientes: uno transversal, de carácter "representativo" (ilusionista e icónico), a base de "marcas", o manchas que se destacan de la superficie de inscripción como flotando sobre ellas en un espacio ilusorio (Benjamin vincula este modo a la pintura), otro longitudinal, a base de "signos", que son lineales, impresos; si bien en el segundo de los textos Benjamin distingue los signos del dibujo, la geometría y la escritura. Fried señala que en la "marca" el ilusionismo del efecto de resalte espacial "implica el concepto de un medio". Cfr. RWD: 174 n 68, 174-175 n 70.

<sup>33</sup> Cfr. Leo Steinberg, "Other criteria", en *Other criteria: Confrontations with twentieth-century art*, New York: Oxford University Press, pp. 55-92, esp. 82-91. Este texto se ha convertido en el *locus* clásico de la oposición horizontal-vertical en la teoría del arte contemporáneo, y tiene eco en desarrollos de dicha oposición que se encuentran en Rosalind E. Krauss y otros autores. Fried también cita esta referencia junto a la de Benjamin, pero le concede mucha menor importancia, al menos aparentemente.

<sup>34</sup> De hecho, se pueden extraer del citado texto de Steinberg una serie de ideas, muchas de ellas paralelas, como veremos, a algunos aspectos del discurso de Fried. Jesús Carrillo, en "Espacio y representación en la pintura de Manuel Quejido y Guillermo Pérez Villalta" (*Imafronte*, vols. 6-7, [1990-1991], pp. 51-60) ha sintetizado algunas de ellas, de entre las que señalaríamos: la superación de las convencionales categorizaciones contrapuestas de la representación pictórica con respecto a su función ("describir"/"narrar"), o a sus criterios organizativos y de contenidos ("figurar" o "representar" objetos "reales"/configurar formas y cualidades "abstractas"), con la consiguiente transformación del espacio pictórico en un plexo de referentes que ya en sí son culturales (ni "reales" en el sentido de "naturales" o "extraculturales", ni tampoco "abstractos"), capaz de acoger todo tipo de elementos, sean "abstractos" o "figurativos", "narrativos" o "descriptivos", incluso citas de otros objetos culturales; así como con la necesidad de reemplazar las consideraciones habituales de dicho espacio (en términos de categorías causales o evolutivas espaciotemporales lineales) por otras basadas en relaciones de analogía, similitud, alusión y contraste, que revelan la fuerte eficacia retórica del objeto pictórico. Esto no puede

tiene menos en cuenta que a Benjamin. Sin embargo, nosotros quisiéramos ir más lejos, y señalar que el referente evidente de la dualidad plano gráfico/plano pictórico de Fried se encuentra en dos contraposiciones formalistas tradicionales: la primera es la dualidad greenberguiana “literalidad/ilusión”; la segunda es la contraposición wölffliniana “lineal-pictórico”. Desde esta perspectiva, la citada dualidad de Fried se descubre como una combinación de elementos de ambos pares polares, a los que Fried ha hecho corresponder dos modalidades opuestas de visión. En la noción friediana de “plano pictórico”, que conceptúa el recurso plástico de la mancha de pigmento junto a la superficie literal del soporte en que se deposita, lo pictórico wölffliniano queda oscuramente vinculado a la literalidad y la dimensión artefactual, objetual del arte, mientras que en la de “plano gráfico”, lo lineal wölffliniano, por su vínculo con los recursos del dibujo y geometría, queda asociado a la dimensión ficticia de ilusión, en cuanto que ilusión espacial de profundidad tridimensional obtenida mediante la perspectiva lineal; pero en “plano gráfico”, lo lineal queda asociado, también, a la escritura, y se hace de ésta la matriz misma de la actividad artística, de todo arte plástico.

Por ello, la dualidad gráfico/pictórico de Fried no cuadra exactamente con los conceptos greenberguianos de literalidad e ilusión, pues en esta dualidad, lo lineal y la perspectiva son sólo una de las posibilidades del ilusionismo, entre las cuales se cuenta también lo pictórico. Ni cuadra tampoco con la polaridad “lineal”/“pictórico” de Wölfflin, donde lo lineal incluye lo táctil, los recursos del dibujo, la transparencia y la superficie tersa y continua del plano, y se contrapone a lo pictórico que incluye los efectos “ópticos” de claroscuro y de brillos y reflejos junto a los coloristas, así como el espacio tridimensional profundo en perspectiva (pero no precisamente en perspectiva lineal geométrica, sino en una perspectiva lograda mediante recursos pictoricistas de manchas, de claroscuro). En Wölfflin la noción de movimiento perspectivo en profundidad no es integral a “lo lineal”, pues Wölfflin tiende a pensar la profundidad como un vector, y no como un plano, y considera que el uso de métodos geométricos de perspectiva lineal no produce recesión en profundidad, sino más bien descomposición del espacio tridimensional en planos paralelos entre sí y a la superficie del lienzo. Por no mencionar que Wölfflin no concede papel alguno a una contraposición entre la disposición horizontal o vertical del plano. Parte de la ambigüedad procede del hecho de que son dos las fuentes, igualmente eficaces, del ilusionismo de profundidad tridimensional: la ruptura en el eje de profundidad del plano literal del soporte pictórico es un efecto del despliegue perspicuo del plano base virtual de la representación y de la construcción lineal de perspectiva, propia del plano gráfico; pero también es un efecto que toma la forma de opacidad y superposición de cuerpos y de modelado táctil, efecto que sólo logra sugerir la actividad pictórica de deponer pigmentos en el plano pictórico.

El proyecto realista de Eakins, que consistiría en unificar la actividad doble del dibujo/escritura bajo la de la pintura<sup>35</sup>, está condenado al fracaso. En primer lugar, porque la práctica pictórica de Eakins, en su ambición, pondría en juego actividades en conflicto

---

estar más cerca de las ideas de Fried sobre la “autorreferencialidad” y de su hermenéutica basada en connotación y analogía (cfr. nuestros apdos. 3.6.5., 3.11.6.). Pero separaría a Fried de Steinberg (siguiendo la lectura de Carrillo) su concepción del espacio pictórico simplemente como ámbito agregativo de contenidos, plásticos e icónicos, tan heteróclitos como se quiera, y potencialmente neutro, ya que no establecería las relaciones y tipo de dichos contenidos según criterios de necesidad por él impuestos. Según ello, Steinberg caería, desde la perspectiva de Fried, en una concepción de la obra plástica como “imagen compuesta” por mera agregación de otras “imágenes”, ignorando la especificidad de su construcción como medio artístico específico y las consecuencias que la misma impone (si bien no es esta una objeción que Fried haya dirigido explícitamente a Steinberg, que sepamos).

<sup>35</sup> RWD: 80-81.

mutuo; en segundo lugar, porque el espacio gráfico no se deja subsumir totalmente en el pictórico<sup>36</sup>, y su resistencia se manifiesta en una tendencia de los contenidos de la composición al rebasamiento de los límites de la representación, invadiendo el marco de la obra pictórica con signos gráficos. La pintura, pues, está atravesada por la tensión irresoluble entre ambos espacios<sup>37</sup>, tensión que no es otra que la que proclamaba la teoría greenberguiana del medio bajo el concepto de “tensión literalidad-ilusión”<sup>38</sup>, y que aquí Fried, en un gesto “deconstructivista”, declara ser interna, estar preformada ya en uno de los polos opuestos, el de la actividad matriz del dibujo/escritura y el plano gráfico correspondiente, pues la construcción perspectiva lineal combina el punto fijo con la profunda penetración de las líneas de fuga<sup>39</sup>. Finalmente, el proyecto de Eakins es irrealizable también porque, según Fried, es justamente la materialidad de la escritura como signo la que hace posible que la escritura sea vista como tal (en contraposición a leer su significado), y por tanto, que sea representada pictóricamente, introduciendo escritura y grafismo en la representación pictórica, que es una de las pulsiones que habrían alimentado el proyecto pictórico de Eakins; pero precisamente ese aspecto material del signo gráfico es el que, de ponerse excesivamente de relieve en la lectura, obstaculiza la comprensión de su significado, que como tal, no siendo nada del orden material, no puede ser visto, ni pintado<sup>40</sup>. Lo que, además de las consecuencias a extraer para la semántica, así como sobre la concepción que tiene Fried del acto creativo, pone de manifiesto que en la historiografía de Fried sigue latiendo la vieja problemática de su crítica en torno al dibujo y a lo lineal como recurso plástico (con la provocativa vuelta de tuerca de que ahora, además, se pone en juego la identificación del propio historiógrafo, Michael Fried: el dibujo es también escritura, y dibujo y escritura son las “madres” de la pintura; y Fried, crítico, historiógrafo y poeta, es escritor y lector; su pulsión ante la obra plástica es la del espectador participativo, a dejarse llevar por la ilusión y penetrar en la ficción<sup>41</sup>).

Básicamente, puede entenderse que lo que hace Fried en *Realism, writing, disfiguration* es, por un lado, entrar en tácito debate con el planteamiento de Steinberg en “Other criteria”, dando a la oposición horizontal-vertical un sentido sensiblemente diferente al que Steinberg propone. Y por otro, elevar el grado de sofisticación de las contraposiciones formalistas, entrecruzando rasgos de las nociones de lo óptico y lo tátil, lo lineal y lo pictórico, además de la literalidad y la ilusión, en una serie de tres contraposiciones duales, de las que la primera, referida a dos modos de organización del espacio representacional en

<sup>36</sup> RWD: 52.

<sup>37</sup> RWD: 87-88.

<sup>38</sup> Fried entrecruza asimismo una interpretación psicoanalítica del conflicto. La dualidad de sistemas de representación sería análoga con la doble estructura freudiana de relación edípica/esquizoide con el padre: a la identificación edípica con la imagen paterna correspondería la integridad del plano pictórica; al deseo de posesión sexual por el padre, la penetración en profundidad de lo gráfico (RWD: 87); pero Fried señala la parcialidad de esa analogía, arguyendo que ni lo pictórico ni lo gráfico corresponden a una identificación especular (tal vez porque en ninguna de ambas hay plenitud ni estabilidad); por lo que se mantienen como oposiciones separadas (RWD: 177 n 76).

<sup>39</sup> RWD: 82 n.

<sup>40</sup> Cfr. 3.6.4., para nuestras observaciones sobre la posición de Fried en el debate sobre la “Teoría” y el “materialismo lingüístico” en estudios literarios, en el contexto del debate con el literalismo sobre la indeterminación semántico-intencional de la obra artística. Conviene también ver el tema en la perspectiva de la problemática de la expresividad del cuerpo vivo frente a la neutralidad del cuerpo material “abyecto”, que es similar a la que afecta al signo lingüístico; para lo cual cfr. nuestro apdo. 3.7.3

<sup>41</sup> Por supuesto, Fried difícilmente admitiría tal cosa, y previsiblemente aduciría que *Realism, writing, disfiguration* es un texto historiográfico, donde la posición del sujeto ilocucionario del discurso (el propio Fried) es de una distancia científica. A lo que respondemos: tal vez esa sea la pretensión de Fried, pero eso no invalida la operatividad de este sistema de identificaciones, que por otro lado él mismo usa en su historiografía.



referencia a un plano (espacio gráfico en torno a un plano ficticio horizontal, espacio pictórico en torno a un plano literal vertical) tiene su fundamento poiético en una distinción operativa entre dos series de prácticas habilidades o recursos técnicos (escritura/dibujo frente a pintura), diferenciadas por consideraciones de operatividad material y posición corpórea de la realización, mientras que la segunda se refiere a dos tipos de mirada, y aún hay una tercera, que designa dos modalidades opuestas de “realismo”. Respecto a la segunda, la relativa a las “dos miradas”, se trata de dos actitudes opuestas del artista y del espectador hacia lo visto en la percepción y en la representación, que son afines a aquellos dos modos o ejes de organización contrapuestos del espacio representacional:

...el plano horizontal de la escritura/pintura, que he distinguido netamente del plano vertical de la pintura. Combinar esto con mi análisis de modos de ver en concurrencia lleva a su vez a las siguientes proposiciones: que el plano vertical o alzado de la pintura es, aunque no literalmente el objeto de la visión “pictórica”, en cualquier caso la forma determinante o matriz de ese objeto; que el plano horizontal, es decir, perspectivo, de la escritura/dibujo es el ámbito del primer modo de ver, proyectivo o participativo; y que la disyunción entre dichos modos en *Will Schuster, La canción patética*, y *William Rush* es una manifestación particularmente clara de una tensión o conflicto más general en el arte de Eakins entre las exigencias rivales de la pintura y de la escritura/dibujo. [RWD: 76-77]

Por una parte, pues, la mirada “participativa”, “proyectiva”, o “empática”, que tiende a la penetración imaginaria en el espacio de la representación, y por otra parte, la mirada “pictórica” o “estética” (o quizás más bien “literalista”), que tiende a fijarse en la superficie literal del soporte pictórico, deteniéndose ante ella (y que dirige su atención a valores “formales”, dice Fried<sup>42</sup>; los valores formales, según esto, están del lado de lo literal) se encuentran en conflicto tan agudo como el que existe entre los espacios pictórico y gráfico<sup>43</sup>. Estas son para Fried las modalidades de la visión verdaderamente relevantes, y no las que pensó el formalismo.

El espacio pictórico vertical es al mismo tiempo el plano literal del soporte pictórico: el plano característico del soporte físico de la obra pictórica como objeto material, vinculado a la presentación de la artefactualidad del objeto artístico, y contra el que choca toda pulsión del espectador hacia la penetración del espacio representacional de la ilusión; es la “matriz” de los valores “formales”, de ejecución y técnica pictóricas, los cuales, más que el propio plano literal que los soporta, son el “objeto literal” en que se fija la mirada pictórica o estética (el sujeto ficticio de la cual, en el imaginario privado de Fried, es sin duda alguna Clement Greenberg). El espacio gráfico, por su parte, es un plano virtual, un eje que hace de rampa para la penetración ficticia del espectador en su exploración imaginativa de ese espacio, y que por tanto, como decía Greenberg cuando condenaba el mal uso del ilusionismo tridimensional, se enfrenta al plano de la superficie pictórica “abriendo un agujero” virtual en el lienzo. El esquema de Fried aún se complica más en la tercera contraposición, entre dos modalidades de realismo<sup>44</sup>, que a partir de *Realism, writing, disfiguration*, si es que no se anunciaban ya en *Absorption and theatricality*, constituyen un pilar y una tesis historiográfica central en la historiografía de Fried.

<sup>42</sup> RWD: 46, 72-73, 74, 77.

<sup>43</sup> RWD: 82 n, 87 n.

<sup>44</sup> Que examinaremos más adelante en otro apartado de este capítulo.

### 3.5.3 Representación, mimesis y realidad, I. Las categorías formalistas y los “dos realismos”: realismo óptico, realismo corpóreo

A lo largo de su obra historiográfica, Fried ha mostrado un permanente interés por las manifestaciones de realismo pictórico, que se muestra en su dedicación a artistas que son normalmente considerados “realistas” por su estilo y propósito artísticos: Thomas Eakins, Courbet, Adolf Menzel, el propio Edouard Manet, e incluso, aún en época barroca, Caravaggio: un interés tan focalizado que a veces parece como si para la mayoría de los artistas que Fried considera importantes existiera siempre un punto de vista o un sentido del término en que se puede decir que son “realistas”; hasta tal punto que podría preguntarse qué relevancia tiene para Fried en la pintura como arte aquello que queda fuera del realismo, si es que hay para él algo que quede fuera. Dentro de una reflexión profunda sobre las nociones de representación figurativa y mimesis, y de la relación entre arte y realidad, y lejos ya de los conceptos especulativos sobre “abstracción” “figuración” y “representación” de sus textos críticos sobre arte abstracto, Fried propone una investigación sobre el realismo pictórico y sus modalidades a lo largo de toda su historiografía. Existe una distinción básica dentro del realismo pictórico, que atraviesa toda la obra de Michael Fried, presente desde *Realism, writing, disfiguration*, aunque traída a primer plano en *Manet’s Modernism*<sup>45</sup>, entre dos tipos de realismo, “corpóreo” o “absortivo” y “óptico” o “reflexivo”, cuyos conceptos y rasgos respectivos se hace necesario ahora examinar, ya que en estas dos nociones encontramos lo más cercano que hay a una pervivencia de las categorías formalistas de la visión en la obra historiográfica de Fried, y como veremos, presentan sorprendentes similitudes con el sistema de dualidades wölfflinianas táctil/óptico y lineal/pictórico<sup>46</sup>.

Un rasgo a señalar es la estrategia de caracterización de múltiples niveles con que Fried determina el concepto de estos dos realismos: tanto en virtud de cierto rango de recursos estilístico-formales, como atendiendo- a una matriz iconográfica que está en tan estrecha relación con aquéllos que no puede separarse de los mismos, y que resulta plenamente integral a su determinación conceptual, contribuyendo ambos, recursos estilísticos e iconografía, al significado de cada uno de estos dos realismos a pie de igualdad. A lo que aún se añaden otros aspectos. Cada uno de estos realismos tiende a una cierta modalidad temporal, que viene impuesta por la configuración del espacio de la representación característica de cada uno, empezando por la temporalidad del proceso de exploración perceptual de dicho espacio. Cada cual manifiesta un mayor grado de afinidad hacia lo consciente o bien hacia lo automático, y un modo de verdad diverso y peculiar de lo que cada uno de ellos muestra y del modo como lo muestra. Y finalmente, en el plano de la recepción, para cada uno de ellos hay una modalidad de mirada correspondiente, o visto de otro modo, una relación distinta con la pulsión de la mirada (pues no se trata tanto de modalidades estructurales de la visión, de tipo

<sup>45</sup> MM: 379-380. El mismo protagonismo cobra esa distinción en *Menzel’s Realism* y en “Thoughts on Caravaggio”; mientras que en *Courbet’s Realism* sólo uno de ambos realismos, el corpóreo, era el protagonista (cfr. MR: 13).

<sup>46</sup> Una prueba adicional de que existe esa conexión, incluso para el propio Fried, es el nexo que constituye Sydney J. Freedberg, maestro de Fried en materia de historia del arte renacentista, y autor formalista y reconocido por Fried como tal. A éste atribuye con razón Fried, con razón, un uso de las nociones de “experiencia óptica” y “sensación mental de la experiencia táctil” (en su *Circa 1600: A revolution of style in Italian painting*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983, p 54.), que sólo puede ser de origen formalista, y que Fried pone en relación con su propia dualidad de “modos ocular y corpóreo de experiencia” (ToC: 35 n 28).

formalista, cuanto de pulsiones, deseos o tendencias de la mirada). Visto desde la perspectiva de su equivalencia a categorías estilísticas formalistas, ello supone un notable incremento en el grado de determinación de dichos conceptos con respecto a los intentos del formalismo, que en comparación resultan tímidos y descuidados, centrados en el nivel estilístico a expensas del iconográfico, el significado y la recepción.

El realismo “absortivo” o “corpóreo” es la modalidad que preside la obra historiográfica de Fried, y la que más interesa a nuestro autor. Sus orígenes estarían en lo que en *Absorption and theatricality* se tematizaba bajo la noción de una “tradición barroca de pintura absortiva” iniciada por Caravaggio<sup>47</sup>, aunque aquí todavía Fried no lo presentara bajo la noción de “realismo”. Se trata de un realismo que al nivel estilístico y perceptual emplea una plástica claroscuro, tenebrista y pictoricista, que produce efectos táctiles de textura y modelado de los objetos representados, y un efecto de prevalente oscuridad y de continuidad del campo perceptual en que se ubican<sup>48</sup>. Rasgos de valor pictoricista que pueden tener un valor de motilidad, tales como la dirección del rayado en las áreas de sombreado del dibujo a lápiz, actúan como huellas de la dirección del gesto y del cuerpo<sup>49</sup>; Fried llega a acuñar el término “tenor somático” para designar la traza de movimiento corpóreo presente en la cualidad fuertemente gestual o texturada, es decir, táctil, del tratamiento en dibujos a lápiz o a carbón de Menzel<sup>50</sup>; un artista que habría incrementado las implicaciones corpóreas de la representación mediante puntos de vista y ángulos acusados, o combinaciones de varios en diversas zonas de una misma obra<sup>51</sup>, que según Fried señalan la “localización” (*situatedness*) del punto de vista del autor, condicionada por su corporalidad<sup>52</sup>.

Se crea así un espacio ilusionista tridimensional, profundo y denso, cargado de presencias táctiles, caracterizado por una opacidad general, que se manifiesta a través de superposiciones de figuras en traslapeo a diversas profundidades, en claroscuros tenebristas, y en fuertes escorzos anatómicos, que produce una deliberada oscuridad y dificultad de comprensión de la representación<sup>53</sup>. Se trata de la “profundidad del ámbito de los cuerpos”, que no extrañamente Fried asocia a la profundidad de la acción química en el proceso de producción de la plancha de grabado<sup>54</sup>. En ese espacio, se presentan los contenidos representativos con un efecto de realidad, autosuficiencia y plenitud<sup>55</sup>. Salta a la vista el paralelismo con los rasgos de la caracterización wölffliniana del estilo pictoricista; y es necesario recordar que los efectos de modelado, volumen y textura por claroscuro y valoración, “ópticos” para Wölfflin, son ahora para Fried, efectos “táctiles”, de cualidades de lo real en tanto que tangible, siguiendo a Greenberg, quien parece haber tenido un efecto determinante en la comprensión que Fried asume de los valores pictoricistas y del concepto wölffliniano de “lo pictórico”.

En aquellos artistas en los cuales predomina el realismo corpóreo (por ejemplo, Courbet entre los modernos), la técnica de preparación del soporte consiste frecuentemente en

<sup>47</sup> En el realismo corpóreo de Menzel, Fried sostiene que existe un influjo de la “multisensorialidad” del barroco alemán; cfr. MR: 70-73.

<sup>48</sup> MM: 378.

<sup>49</sup> MM: 196, 372.

<sup>50</sup> MR: 24, 34, 249.

<sup>51</sup> MR: 19-21, 50, 112, 192.

<sup>52</sup> MR: 114. No debe confundirse esta “localización” con la “situacionalidad” (*situationality*) teatral y espectacular del literalismo y de sus “objetos-en-situación”, funcionales a las contingencias de su exhibición.

<sup>53</sup> RWD: 10-11, 27, 51, 61, 67, 73.

<sup>54</sup> MM: 387-388.

<sup>55</sup> RWD: 43.

partir de una imprimación de dicho soporte con un tono más bien oscuro, y corresponde a una mitología del proceso creativo propia de la pintura “antigua”, premoderna (es decir, barroca), donde se parte de la oscuridad y toda la escena representada emerge de un proceso en que el artista procede por superposición de capas, y va desvelando sus contenidos de representación introduciendo la iluminación, siendo los puntos de brillo lo último a lo que se llega; es como si la escena emergiera de la profundidad de las tinieblas, por iluminación, una imagen no tan diversa de la famosa mitología neoplatónica miguelangelesca de “hacer surgir la forma encerrada en la piedra”. Este procedimiento permite al mismo tiempo resultados de veladuras y opacidad que contribuyen a la atmósfera “táctil” general de la representación.

La matriz iconográfica de este realismo son los temas del repertorio “absortivo”, que Fried considera base de toda práctica realista del dibujo<sup>56</sup>, y que la crítica realista y antiteatral francesa habría asociado a la ilusión de presencia real, al orden inconsciente de lo automático, con predilección por representar el sueño<sup>57</sup>: la absorción como modo psicológico de todo sujeto involucrado plenamente en actividades, como estado que es corporal, automático, ligado a la producción de respuestas involuntarias, y provisto de un potencial de disolución del límite entre sujeto y mundo, pues todas las manifestaciones de lo absortivo son otras tantas formas de trascender los límites del sujeto mediante su vínculo corpóreo con la totalidad, y de alcanzar la unidad con el mundo<sup>58</sup>. Fried señala que eso implica una relación con el objeto de representación (o de percepción) cercana y “mimética” (en un sentido que no es el de la concepción mimética del arte y del realismo, sino el de la teoría de la empatía<sup>59</sup>). En Eakins son temas absortivos las escenas de interior<sup>60</sup>, así como el retrato como “delineación” del carácter en las arrugas de la piel; en Courbet la intensa experiencia interna de la corporeidad vivida por el propio artista, representada primero en el autorretrato, y más tarde, mediante recursos alegóricos de autorrepresentación e identificación refractada, en todo tipo de géneros y temas. En Menzel, donde el retrato es marginal, se trata de la representación parcial de miembros del propio artista, que como sucede en Courbet, están animados con su tensión vital interna, así como de la representación de los entornos vitales y objetos de uso cotidianos en tanto que muestran la huella de uso y vida de sus moradores y dueños, en contraposición al mero aspecto visual de dichos objetos y entornos<sup>61</sup>. De modo que este repertorio de temas se amplía hasta llegar a abarcar, por un lado, una gran diversidad de temas (incluso el tradicional género “de historia”, gracias a Menzel<sup>62</sup>), y por otro, una referencia directa e iconográficamente específica a la temática corporal, que en Courbet o Menzel incluye, por ejemplo, la representación de miembros en diverso grado de tensión, aislados o como partes de una figura entera; y en Menzel o Gericault, incluso llega al extremo del tratamiento de temas de cadáveres, cabezas cortadas y miembros mutilados<sup>63</sup>.

Frente a la tradición antiteatral francesa, con su giro inicial a lo “dramático”, la tendencia prevalente en la práctica del realismo corpóreo, en principio de carácter absortivo,

<sup>56</sup> MR: 137.

<sup>57</sup> MR: 132-133, 135.

<sup>58</sup> MR: 131, 133, 138. En esto, la cercanía con la “sensación de existencia” y el *répos délicieux* de la poética pastoral de Diderot es total; cfr. AT: 130-131, 227-228 n 51. Cfr. el epígrafe “Entrada”, en nuestro apdo. 3.3.3.

<sup>59</sup> MR: 281-282 n 24. El fenómeno de la empatía consiste en una proyección por analogía de rasgos del sujeto sobre su objeto: justo lo contrario que el efecto causal en la concepción mimética del realismo que Fried critica. Más difícil es ver cómo se deslindaría este concepto de empatía de ciertas consecuencias narcisistas, que Fried rechaza también.

<sup>60</sup> RWD: 42-45.

<sup>61</sup> Sobre estos dos tipos de temáticas en Menzel, cfr. MR: 50-54 y MR: 271 n 11, respectivamente.

<sup>62</sup> MR: 44.

<sup>63</sup> Sobre cuyo alcance para la cuestión de la expresividad y la corporalidad, cfr. nuestro apdo. 3.7.3.

durante la mayor parte de su desarrollo hasta época de Courbet y Millet, habría sido hacia la evacuación de todo componente dramático (el cual predominaría, en cambio, en la tradición antiteatral a partir de Greuze o David). Sin embargo, habría existido una combinación inicial de dicho componente dramático con el absortivo al menos en dos momentos históricos de la tradición de realismo corpóreo: en el de los fundadores barrocos, Rembrandt y Caravaggio, y ya cerca de su clausura, en el propio Eakins<sup>64</sup>. Una combinación que aparece, pues, en el inicio y la clausura de esa tradición, para ofrecer una nueva experiencia aún más intensificada de lo real mediante la exageración del claroscuro, del dramatismo de la acción y efectos de confrontación y agresión, y ligada a una actitud “iconoclasta” de distorsión de la figura humana<sup>65</sup>, que incrementa el “efecto realidad”, sin abandonar la primacía de la absorción.

Sostiene Fried que el realismo corpóreo está vinculado a una práctica de la pintura que sería corporal, autorrepresentacional y alegórica (incluso “tautegórica”)<sup>66</sup>. Una práctica cuyo alcance, al parecer, abarcaría al menos a toda la pintura del siglo XIX conocida bajo la etiqueta estilística de “realismo”, y anterior al realismo “óptico” del Impresionismo<sup>67</sup>; y que tal vez se extendería también a la tradición de pintura absortiva barroca, de la que habla Fried; aunque otra cosa sería ya, tal vez, el “realismo” en otros contextos históricos:

...mis explicaciones de Courbet y Eakins se confirman mutuamente, sugiriendo entre ambas que un rasgo de importancia primordial en la pintura realista del siglo diecinueve fue una temática de autorrepresentación metafórica o alegórica, así como insistentemente corporal. [CR: 51]<sup>68</sup>

Dicha práctica sería “autorrepresentacional”, porque (sostiene Fried) un verdadero tema de fondo del artista realista corpóreo en cualquier tipo de obra, no importa la temática o género que parezca representar, es siempre en última instancia la autorrepresentación, la representación de sí mismo como pintor, como artista productor de obras pictóricas, y de las condiciones “reales” (corpóreas, vitales, mundanas, “materiales”) de su actividad de representar y del acto de producción de representaciones<sup>69</sup>. “Corpórea”, porque la actividad de producción pictórica es fuertemente corporal (no se da de otro modo que en la condición encarnada del agente humano) y al representarse como pintor, el artista se autorrepresenta comprometido con dicha actividad corporal en las diversas dimensiones que pueda implicar. “Metafórica” o “alegórica”, porque no siendo siempre el contenido o tema explícito de sus representaciones el autorretrato en el sentido convencional, la autorrepresentación siempre tiene lugar de manera vicaria, a través de otros motivos, temas o rasgos de la representación que aunque puedan parecer completamente distintos, están en relación semántica mediada metafórica o alegóricamente (mediante su inserción en cadenas semánticas de equivalencias analógicas de significados) con aquella temática autorrepresentacional de fondo.

El segundo gran tipo de realismo, es el “óptico”, u “ocular”, o “reflexivo”, que es el de una visualidad “pura” y por ello desencarnada; a pesar de que Fried reconozca que la visión,

<sup>64</sup> RWD: 44, 65.

<sup>65</sup> RWD: 63-64.

<sup>66</sup> Más o menos así lo describe Fried en *Menzel's Realism*, respecto a los tres grandes realistas “corpóreos”, Menzel, Courbet y Eakins; cfr. MR: 109-117. Sobre “tautegoría” y representación autorreferencial, cfr. 3.7.7.

<sup>67</sup> Aunque la inserción en la problemática de la teatralidad, sería, según Fried, específica del realismo francés posterior al siglo XVIII y de Courbet: “no hay en Eakins un equivalente de la antiteatralidad de Courbet”, señala Fried, y lo mismo dirá de Menzel, o en otro sentido, de un premoderno como Caravaggio.

<sup>68</sup> Cfr. también, por ejemplo, CR: 49-50.

<sup>69</sup>. Y en la medida en que el artista realista se autorrepresenta en su obra no en calidad de otra cosa, sino particularmente de artista, de creador de obras de arte, la obra realista será autorreferencial (representación de su propia consistencia y condiciones de producción).

facultad de un ser sensible, luego corpóreo, tiene una raíz común en el cuerpo<sup>70</sup>. En el nivel plástico, se basa en efectos de transparencia, brillos y reflejos, tonos de valoración uniforme, luminosos y ligeros. Este será la tendencia dominante entre, e impuesta por, los artistas del Impresionismo, que introducirán un uso colorista de tintas de valoración uniformemente viradas a un mismo tono máximamente claro y luminoso. En Eakins, estos recursos (que coexisten en conflicto con un realismo “corpóreo”) resultarían en una transparencia general de la representación, entre otras cosas, mostrando su armazón preparatorio subyacente en una construcción perspectiva lineal; pero al mismo tiempo, sin perturbar la continuidad de la superficie uniforme del plano, un aspecto fundamental de este realismo “óptico”, y que Fried contrapone a la “profundidad” de lo corpóreo<sup>71</sup>. Y en Manet, el abandono de los recursos matizados de modelado por claroscuro, en favor de un tratamiento aún claroscuro, pero de contrastes bruscos y no matizados entre planos amplios de valor cromático uniforme, así como el fuerte contraste fondo-figura, y la ambigüedad de localización espacial, tiende a evacuar todo efecto táctil y a convertir las figuras en impresiones ópticas<sup>72</sup>. Fried indica que este realismo tiene como ideal una uniforme claridad, nitidez y precisión de la totalidad del área de la representación, ideal correspondiente al de un acto absolutamente preciso de visión, que capta la totalidad del campo visual de modo uniformemente nítido, aunque en la visión orgánica real tal uniformidad no sea posible jamás<sup>73</sup>. Con ello tenemos una descripción que corresponde muy aproximadamente a aquello que Greenberg denominó “ópticidad”, y que quiso encumbrar como el nuevo modo legítimo de ilusionismo a la par que como el estilo verdaderamente pictoricista o manifestación plena de la pintura, y que reunía ciertos aspectos que en Wölfflin estaban subsumidos bajo la categoría de lo “táctil” (claridad de organización, uniformidad de valores y escasa profundidad, o moderación en su recesión) junto a otros rasgos que no pertenecían a dicha descripción, sino que fueron añadidos por Greenberg, en particular colorismo, amplitud y diafanidad espacial.

En artistas en los que predomina el realismo óptico (los Impresionistas sobre todo; pero también ya en Manet), la técnica de preparación del soporte es inversa a la del realismo corpóreo, y corresponde a una mitología de la creación típicamente moderna: se parte del blanco absoluto de la imprimación, o incluso del lienzo crudo, y la imagen surge directamente por introducción de pigmento sobre ese soporte, en un proceso en que es como si sólo el artista, en sus actos de percepción visual, creara cada elemento de la representación, cada objeto y cada forma sólida que la compone. La “matriz iconográfica” de este realismo, en este caso, serían los temas y motivos de la luz y la visión y sus efectos: reflejos, brillos y otros fenómenos ópticos producidos por la luz sobre la superficie de lagos, ríos, estanques; así como espejos y otros análogos. Justo aquellos a los que, en el marco histórico del *parergon*, el debate tradicional y académico sobre la superioridad y jerarquía de las distintas artes, habían apelado los partidarios de la superioridad de la pintura (en particular sobre la escultura), entre quienes se contaron precursores lejanos del formalismo como Leonardo, para sostener el señorío absoluto del pintor en la representación de todos los fenómenos del reino de lo visible. Temas que en Eakins se manifiestan en obras de exterior con temas de competición náutica, bajo la forma de duplicaciones, inversiones “especulares” y multiplicación de las figuras<sup>74</sup>.

Dados los rasgos con los que configura el espacio de la representación y sus contenidos, cada uno de estos dos realismos impone una diversa modalidad temporal de

<sup>70</sup> MR: 268 n 2.

<sup>71</sup> MM: 383-388.

<sup>72</sup> MM: 294-295.

<sup>73</sup> MM: 606 n 28.

<sup>74</sup> RWD: 46-50

exploración de dicho espacio, y también es afín a una modalidad análoga de temporalidad en la propia representación y su modo característico de orden y unidad, por ejemplo, en el procedimiento, ya citado, de división en zonas espaciales con distintas perspectivas y grados de enfoque que corresponden a distintos actos sucesivos de visión del pintor<sup>75</sup>. La exploración del denso espacio táctil del realismo corpóreo, oscuro y complejo, impone una modalidad temporal lenta, en un acto de visión progresivo, atento a la minucia de los infinitos detalles<sup>76</sup>, al que corresponderá una unidad difícil de percibir en un golpe de vista, aparentemente laxa e incluso oculta bajo una apariencia de desorden. En el espacio abierto, simple y claro del realismo óptico, al ideal de un acto óptico de visión uniformemente nítida y precisa le sigue lógicamente una modalidad temporal de instantaneidad sinóptica, de infinita rapidez de recorrido y síntesis de todas las partes del campo visual<sup>77</sup>; a ello corresponderá una modalidad de unidad inmediatamente aprehensible.

Cada uno de estos dos realismos tiene también su modo de verdad<sup>78</sup>. La del corpóreo es la verdad “fenomenológica” de los hechos “profundos” del cuerpo y lo físico, la del cuerpo vivido desde dentro, que integra múltiples dimensiones sensoriales, el amplio rango experiencial de realidad, que corresponde al trato recíproco de inmediatez corpórea y ordinaria entre personas y objetos determinado por la inserción corporal en el mundo<sup>79</sup>, y que incluye el vínculo a la “intuición e imaginación de experiencias previas” o a la “memoria corpórea”<sup>80</sup>. Sería la verdad de la realidad mundana, el vínculo con la tierra que marca la inmanencia de toda actividad “ordinaria” y durativa o extensiva<sup>81</sup> por encima de todo límite entre sujeto y mundo: la pertenencia del artista a un territorio o lugar específico, vivida a su vez desde un cuerpo singular, el del artista, y mediada por la condición de existencia que habitar ese cuerpo impone, con las consiguientes distorsiones, limitaciones, etc.<sup>82</sup>. Sobre todo en artistas de peculiar constitución física como Courbet o Menzel<sup>83</sup>, esto introduce también una fuerte referencia a la individualidad de la constitución psicofísica del artista en la configuración de la representación, como una “memoria corpórea” del artista, que constituye un factor de autorreferencialidad de la obra (en la medida en que pueda considerarse tal la representación de su propio autor como referencia de la obra a su propio origen). Y con la limitación irrebasable de que sólo un individuo puede habitar su cuerpo y vivir dicha experiencia desde la perspectiva desde la que la vive. La cual no es propiamente tal “perspectiva”, ya que con respecto al cuerpo no hay distancia, ni por tanto, “punto de vista”; y con respecto al mundo vivido desde él, sí es un punto de vista, pero tan particularmente definido por las características del yo individual encarnado que lo ocupa, que nadie sino él podría ocuparlo para ver lo mismo del mismo modo: una verdad tan específica que es en cierto sentido incommunicable. Esta puntualización permite entender la fluctuante actitud de los pintores del realismo corpóreo respecto de la convención pictórica del punto de vista, que sería de rechazo en Courbet, pero afirmativa en Menzel<sup>84</sup>. La verdad por la que se interesan

<sup>75</sup> Sobre la relación de esto con la “secuencialidad cromática” en los análisis de obras de Olitski, y con el papel de la temporalidad en las artes plásticas según Fried, cfr. 3.6.1.

<sup>76</sup> RWD: 42-45, MM: 294.

<sup>77</sup> MM: 294-295.

<sup>78</sup> MM: 371-372, 380, 382.

<sup>79</sup> MR: 12, 20, 22; sobre la relación corpórea sujeto-mundo, MR: 3, 271 n 11.

<sup>80</sup> Respectivamente, cfr. MR: 50 y MR: 42, 180, para la apelación de Fried a estas dos nociones.

<sup>81</sup> MR: 23, 32; sobre la temporalidad extensiva de lo “ordinario”, cfr. nuestro apartado 3.6.3.

<sup>82</sup> MR: 121. Entre tales “distorsiones” o “limitaciones”, por ejemplo, la del predominio de una parte del cuerpo sobre otra, sea la de la mano derecha sobre la izquierda, o en Menzel, como Fried se atreve a deducir de algunos autorretratos, la del ojo derecho sobre el izquierdo, ya que este artista era ambidextro; cfr. MR: 181.

<sup>83</sup> Menzel, según explica Fried, tenía la estatura de un enano, y rasgos fisionómicos más que notables, en todos los sentidos. Courbet, por su parte, exhibía una fortaleza y vigor físicos, vinculados a su enorme ambición.

<sup>84</sup> Negativa en Courbet, donde todo el proyecto pictórico gira en torno a la representación de su propia

los realistas corpóreos abarcaría, dice Fried, “un rango de experiencia, de aspectos de lo real que excede en mucho [...] los hechos de la sola visión”: rebasa el orden de algo “estrictamente visible”, pero es cognoscible, y también representable, aunque sea indirectamente, por sugerencia, con recursos plásticos y rasgos visibles, convertidos en “evidencia visual” de algo cognoscible, pero una evidencia que requiere interpretación.

La modalidad de “verdad” propia del realismo óptico, en cambio, es la verdad de la superficie de las apariencias, e implica siempre, en cambio, una cierta distancia, “lo que podría llamarse distancia ocular”, dice Fried<sup>85</sup>. La verdad de este tipo de realismo es menos concreta y singular que la del corpóreo, y en cierto modo, más universal, pues no cuenta exclusivamente con la individualidad irrebasable del punto de vista de la corporalidad vivida, sino que se plantea como aquello que estaría al alcance de todo sujeto que tenga ojos para ver, aquello que podría ser conocido simplemente ocupando la perspectiva adecuada, la cual le es perfectamente asequible tanto a un sujeto como a cualesquiera otros: cuestión de ocupar la misma posición bajo las mismas condiciones de entorno. Esta es la verdad universal de la pura exterioridad de la apariencia, para una mirada “espectacularizadora” que se sitúa pasivamente fuera del mundo y lo contempla a distancia como un mero objeto dado para su conocimiento; por algo decía Wölfflin que los hombres de mentalidad más avanzada (esto es: menos limitada a su particularidad), “aprendían a confiar” en la pura apariencia óptica: alcanzan así la universalidad de la exterioridad sensible, de lo sensible como objetividad. Para Fried, en cambio, esta verdad, que aparece achicada y estrecha de miras en comparación con la riqueza de la verdad somática del realismo corpóreo, se queda en poca cosa, y por ello censura la limitación de quien se interesa sólo por “lo que se puede ver”<sup>86</sup>.

Cada uno de estos realismos, asimismo, se decanta por una afinidad de sentido opuesto en el eje conceptual de la dualidad “voluntad/automatismo”, tan importante en la teoría del acto creativo de Fried<sup>87</sup>. Mientras el realismo corpóreo, tan interesado por temas absortivos, se inclina más por el automatismo y lo inconsciente, que es el régimen de funcionamiento de los mecanismos vegetativos de la vida que mantienen el cuerpo viviente, el óptico o reflexivo se inclina más por el voluntario o consciente, correspondiente al nivel de lo que llamamos percepción y que con la ideología del Impresionismo quedó simbolizado en lo “visual”<sup>88</sup>. En efecto, la denominación de “reflexivo” que Fried otorga al realismo óptico no es casual, ni se deriva sólo del repertorio iconográfico de brillo, reflejo y fenómenos ópticos,

---

corporeidad, y a la supresión antiteatral de su “otredad” física con respecto a la obra (en un movimiento que Fried llama de “prolongación”; cfr. MM: 387). Pretensiones que exigen una cercanía total, donde todo punto de vista está de sobra, ya que el viviente está presente en su cuerpo por igual en todas partes del mismo, del mismo modo que la naturaleza se manifestaría como presente igualmente en cada una de sus partes; y la tarea del artista para Courbet sería ser fiel a esta experiencia de totalidad, como totalidad vivida, no objetivada. Positiva en Menzel, donde toda representación pictórica queda determinada por la perspectiva absolutamente singular con que, desde su peculiar constitución corpórea, se capta el mundo, efecto que Fried llama su “localización” (*situatedness*). Cfr. MR: 112-114; y también MR: 22,32, 37.

<sup>85</sup> MM: 387.

<sup>86</sup> MR: 22. En parte, esto implica, por parte de Fried, una apreciación injusta del planteamiento formalista, pues inicialmente, con Fiedler y aún Hildebrand, el mundo visual de la realidad es algo que no se encuentra dado, sino que se construye en una intervención activa del sujeto de la visión y la representación. De esta injusta comprensión o malentendido surge una actitud tan crítica hacia la supuesta noción formalista de “contemplación” como la de Fried. Pero quizás el malentendido u olvido de ese propósito constructivista inicial del formalismo se produjera ya en el curso de evolución del propio pensamiento formalista, y en su recepción en Greenberg.

<sup>87</sup> Cfr. nuestro apartado 3.9.3.

<sup>88</sup> Cfr. RWD: 50, 77; MM: 606 n 26, en relación con las tendencias “ópticas” en Eakins y Whistler, respectivamente.



sino que tanto la denominación como dicho repertorio tienen un significado: “reflexivo” se refiere al carácter activo de la voluntad y la conciencia reflexionante, en contraposición a la pasividad del proceso somático vegetativo o del orden de la materia inorgánica: la filiación del realismo corpóreo es, pues, con el ámbito de realidad que abarca desde lo orgánico inconsciente hasta la materia inerte, incluyendo la privación de la percepción, el sueño y la ceguera; la del óptico-reflexivo, con el de la conciencia y la voluntad, en el dominio de la percepción sensible. Si bien Fried señala que ambos ámbitos tienen un punto de contacto, ya que a cierto nivel ambos órdenes son instancias productoras de imágenes inconscientes, y de nuevo el término “reflexivo” es significativo: el reflejo óptico, que es un proceso físico natural (inconsciente, involuntario) y la actividad psíquica de reflexión del sujeto son igualmente formas automáticas de producción de imágenes<sup>89</sup>.

A cada uno de estos dos realismos Fried le hace corresponder una de las dos modalidades básicas de mirada, que constituyen otro de los ejes transversales de toda su historiografía: al realismo absortivo le corresponde la mirada “participativa”, o “empática”, y su tendencia a la cercanía al cuadro y a la profundización a lo largo del plano base virtual del espacio ilusionista en perspectiva, y al reflexivo u óptico la mirada “pictórica” (tal vez habría que decir “literalista”), distanciada, con su tendencia a la detención ante el plano literal del soporte del cuadro<sup>90</sup>; conflicto al que Fried, por mediación de Kierkegaard (y también de Foucault), da una lectura en términos de oposición entre la proximidad de lo ya poseído (esto es, de la posesión corpórea) y la distalidad del objeto deseado de conquista y dominio (es decir, de la visión contemplativa de la apariencia, pero también de la posición de dominio y control sobre el objeto)<sup>91</sup>. En *Menzel's Realism* se presenta la figura de John Ruskin como principal teórico y militante de este tipo de mirada, y también como principal interlocutor agónico de Fried<sup>92</sup>; aunque hay que decir que Ruskin no es aquí sino el sustituto en ese papel de su titular habitual, Clement Greenberg, a quien ni siquiera se menciona (del mismo modo que, en este texto, desaparece toda mención polémica contra el formalismo como tal<sup>93</sup>).

Si recordamos ahora nuestras observaciones sobre la sutil pervivencia que encuentra el doble sistema de contraposiciones resultante de la superposición literalidad/ilusión (procedente de la teoría del medio greenberguiana) con las dualidades estilístico-visuales de herencia wölffliniana, en la noción, propuesta por Fried en *Realism, writing, disfiguration*, de dos “superficies”, o modos de organizar el espacio de la representación (superficie pictórica y superficie gráfica), veremos por qué esta dualidad pictórico/gráfico no es enteramente congruente con la dualidad de realismos, ni ésta con las dos modalidades de mirada, ni éstas con la primera dualidad citada. El denso espacio ilusionista producido por la plástica del realismo pictórico opone una resistencia a la tendencia a la penetración de la mirada participativa (aunque ello puede actuar como estímulo a una mirada participativa); pero

<sup>89</sup> RWD: 50. La iconografía de los reflejos especulares naturales, con su plástica asociada, aludiría simultáneamente a la actividad psicológica reflexiva de producción inconsciente de imágenes mentales.

<sup>90</sup> En la parte dedicada a Crane de *Realism, Writing, Disfiguration*, opera una contraposición exactamente paralela, aunque la terminología cambia: mirada “periodística”/mirada “estética”; con algunos rasgos adicionales que sirven para completar la caracterización de la dualidad, y de los que sacaremos provecho a su debido tiempo. Cfr. RWD: 106-108, 115, 116.

<sup>91</sup> Sobre “posesión” y “conquista” en relación con los modos de visión, cfr. MR: 90.

<sup>92</sup> MR: 13.

<sup>93</sup> Ausencia que sin duda alguna tiene relación con el hecho de que en algunos de los teóricos reconocidamente formalistas (entre los cuales Ruskin no suele contarse), Fried descubre ahora su vínculo histórico, interés, e incluso cercanía, por transitoria que fuera (caso de Wölfflin), a tesis procedentes de la tradición de la Teoría de la Empatía (*Einfühlung*) y de los “dos modos de visión”, ideas a las que había llegado desde tiempo atrás el propio Fried, en parte por influjo de Cavell, en parte su cuenta. Cfr. todo el cap. 4 de *Menzel's Realism*, “An Aesthetics of Empathy”, MM: 35-39.

además, se realiza principalmente por medio de la actividad pictórica de producir manchas por deposición de materia pigmentaria sobre el plano pictórico, y esta es una opacidad de un tipo distinto a la densidad ilusionista del campo perceptivo táctil: es la opacidad literal y real del soporte físico y los materiales plásticos de la obra, tan opuesta al espacio ilusionista profundo del realismo corpóreo, como a la penetración de la mirada empática. Y el espacio transparente y claro producido por el realismo “óptico” o “reflexivo” es el que permite traslucir los dispositivos de perspectiva lineal que invitan a penetrar en la ilusión tridimensional, conforme al impulso de la mirada participativa; pero este impulso es justo la tendencia contraria a la de la mirada “pictórica” distanciada, a quedarse detenida ante la superficie literal del cuadro. Parte de la ambigüedad procede del hecho de que son dos las fuentes, igualmente eficaces, del ilusionismo de profundidad tridimensional: la ruptura en profundidad del plano pictórico literal es un efecto del despliegue perspicuo del plano gráfico y de la construcción lineal de perspectiva con su plano base; pero también es un efecto pictoricista que toma la forma de opacidad y superposición de cuerpos y de modelado táctil, y que sólo la actividad pictórica de deponer pigmentos en el plano pictórico logra sugerir.

Más aún; en la noción de plano pictórico (o “literalidad” del soporte) se conceptúa el anverso literal de los recursos pictoricistas de mancha y pigmento cuyo reverso ilusionista son las cualidades táctiles del espacio virtual del realismo corpóreo. Mientras que en la noción de espacio gráfico (o “ilusión” tridimensional) se conceptúa el efecto ilusionista de procedimientos lineales que, tanto para Wölfflin como para Greenberg, eran “táctiles”, junto con recursos coloristas que en Wölfflin formaban parte del “pictoricismo”, del cual el colorismo impresionista era sólo la más reciente manifestación, sin hacer ningún distingo respecto del pictoricismo claroscuro barroco, pero que Greenberg sí distinguía de éste. Y es que, en la noción de realismo corpóreo usada por Fried, aquello que para Wölfflin era óptico, pero para Greenberg era táctil, se conceptúa, siguiendo el criterio de Greenberg, como táctil. Mientras que en su noción de realismo óptico, se conceptúan recursos que para Wölfflin efectivamente eran ópticos, y por tanto, tan pictoricistas en su propio sentido del término como los ahora abarcados bajo la noción de “corpóreo”, junto a otros que, wölfflinianamente, sólo podrían ser lineales, pero que en Greenberg reemplazan al pictoricismo wölffliniano en su lugar como lo verdaderamente adecuado al medio pictórico.

“Óptico” y “corpóreo” son dos modalidades de realismo en relación de conflicto: de rasgos constitutivos contrapuestos, son hasta cierto punto incompatibles y mutuamente excluyentes, ya que según Fried, “estos dos modos se definen uno *en contra* del otro”<sup>94</sup>, y así, permanecen distintos, separados, yuxtapuestos, antes que entremezclados; es decir, pueden darse juntos en un mismo artista, incluso en una misma obra, pero permanecen siempre en oposición (si bien su separación no será, como en el uso formalista de las categorías, localizable en sentido espacial o del tratamiento plástico contrapuesto de áreas distintas de una obra, como cuando, por ejemplo, se dice que tal o cual parte de un cuadro tiene un tratamiento más pictoricista o más lineal que tal otra). Aunque son coetáneos en el momento de su origen, que cuando menos se remonta al barroco, teniendo una fuente común en el arte de Caravaggio, Fried parece localizar el origen histórico del realismo óptico *moderno* en fecha más reciente que el del corpóreo, de modo que diacrónicamente el ocular emerge del corpóreo<sup>95</sup>, en cierto momento tal vez del siglo XIX, y a partir de ahí coexisten permanecen disjuntos y oposición mutua, en pintores de la “generación de 1863”, como Fantin-Latour, para quienes “negociar un ‘cruce de fronteras’ entre el realismo corpóreo y el ocular – en última instancia entre el Realismo de Courbet y el realismo de los Impresionistas (o al menos

<sup>94</sup> MM: 380.

<sup>95</sup> MM: 380.

del Impresionismo temprano) – fue un aspecto crucial de [su] tarea histórica”<sup>96</sup>. Fried indica que en este momento y generación se produciría una etapa de “autorrestricción” del realismo corpóreo (tras la máxima expansión de su ambición, que tendría lugar con Courbet) a “los confines del cuerpo del artista”, que habría anunciado la subsiguiente fase de expansión del realismo óptico, culminante con el Impresionismo<sup>97</sup>.

Ahora bien, hasta cierto punto la adscripción a alguno de ambos realismos es nota común entre los artistas de los que Fried se ocupa; si bien en cada caso, cambia la dinámica de preferencias y de conflicto entre uno y otro realismo<sup>98</sup>. En algunos artistas, el realismo parece haber sido sólo una de entre múltiples facetas o preocupaciones coexistentes, caso de Manet (cuyo rol predominante en la historiografía de Fried es el del padre del Modernismo, antes que el de pintor realista). En algunos artistas realistas sólo se daría uno de esos tipos de realismo exclusivamente; caso de Courbet, que en los términos en que lo presenta Fried, vendría a ser el ejemplo más puro de pintor realista corpóreo, excluyendo todo atisbo de realismo óptico; y caso, también, de Monet y los restantes impresionistas, exclusivamente atentos (y prisioneros, según Fried) de una concepción puramente óptica del realismo (con la excepción, quizás única, de Gustave Caillebotte, o según sugiere a veces Fried, la de Camille Pissarro<sup>99</sup>). Y caso, incluso, de Manet, artista situado en la encrucijada, pero cuya faceta realista siempre parece haberse escorado del lado “óptico”. Mientras que en al menos un caso, el de Caravaggio, ambos realismos, con sus dos modos de visualidad adjuntos, el óptico “puro” y el que tiene connotaciones táctiles, coexisten sin tensión, aunque en una yuxtaposición sin mezcla<sup>100</sup> (hasta el punto de ser su proyecto pictórico antitético al de Courbet<sup>101</sup>, en otros artistas se dan los dos entremezclados como dos polos que tensan toda su producción, incluso en cada una de sus obras, de un modo que, a diferencia del modo de operación de los conceptos wölfflinianos como categorías estilísticas, ya no queda circunscrito a una alternancia de la presencia de una u otra modalidad en obras concretas, o en áreas o aspectos particulares de ciertas obras, sino que es como una matriz de tensión de todo su proyecto pictórico. Es el caso de Eakins, y también el de Fantin-Latour<sup>102</sup>, donde ambos polos coexisten en una tensión permanente y que es constitutiva de sus proyectos pictóricos respectivos, o el de Menzel, en cuya vejez se daría un progresivo giro en dirección al predominio de lo óptico, que Fried describe y diagnostica como un “ocaso” de la corporeidad y la empatía<sup>103</sup>.

Las desavenencias entre ambos realismos con respecto al orden de verdad que muestran y a los compromisos incompatibles que exigen, se manifiestan en la representación pictórica de la imagen especular<sup>104</sup>, en particular dentro del género del autorretrato, que es el contexto iconográfico de análisis que más explícitamente lleva a Fried a plantear la temática

<sup>96</sup> *Ibíd.*.

<sup>97</sup> MM: 394-395.

<sup>98</sup> Para una serie de instructivas comparaciones propuestas por el propio Fried, cfr. MM: 69, 343, 478 n 89, 480-2 n 97, y especialmente, el capítulo dedicado principalmente a ello en *Menzel's Realism*, “Menzel with Courbet and Eakins”, MR: 109-124.

<sup>99</sup> MM: 394-395.

<sup>100</sup> ToC: 33 n 26, 51, 55, 35 n 28.

<sup>101</sup> Por ejemplo, según la comparación propuesta a lo largo de “Thoughts on Caravaggio” (sobre todo, ToC: 23-25): Caravaggio enfatiza el momento de separación autor-obra, Courbet lo rehuye. Caravaggio enfatiza la violencia y shock de ese momento, Courbet la evita. Y como vamos a ver, en los autorretratos del denominado “género especular”, Caravaggio muestra lo que Fried llama el *dispositif*; mientras que Courbet trataría de evitarlo.

<sup>102</sup> MM: 380.

<sup>103</sup> Cfr. el cap. 13, “The later Menzel”, en *Menzel's Realism*, MR: 207-229.

<sup>104</sup> MM: 371-372.

de los “dos realismos”, y a una compleja problemática desencadenada por el supuesto del empleo de espejos en la realización. Los fenómenos de inversión en la producción de la representación en general, sea, por ejemplo, en la imagen reflejada especular, o en la impresión de la plancha de grabado, plantean ya una encrucijada entre optar por atenerse a lo que ella muestra con sus posibles inversiones y distorsiones (a su “verdad óptica”) y optar por su corrección en función a la fidelidad a la representación de lo que es sabido de la realidad. Así, según Fried, en Fantin-Latour la inversión especular adquiere significación programática en el *Homenaje a Delacroix* (1864), que mostraría una firme voluntad de fidelidad a la fuente visual de cada figura retratada, que en el caso de su propio autorretrato incluido en esa obra, es fidelidad al carácter de imagen especular; mientras que grabados de James McNeil Whistler de la llamada “serie del Támesis” (en torno a 1859) se establecería una relación opuesta entre el realismo ocular y el fenómeno de la inversión longitudinal de la imagen<sup>105</sup>.

Por lo que hace, específicamente, al género del autorretrato, el problema emerge en el tipo de autorretrato que Fried llama “especular”: un tipo de representaciones autorretratísticas en que el pintor se representa a sí mismo, frecuentemente, en pleno acto de pintar, y en cuya interpretación habitual se parte del supuesto de la producción de la obra en una “escena originaria”, que Fried describe siguiendo en parte la propuesta de Jacques Derrida. Escena cuyo estatuto es, como el de todo acto de creación, puramente hipotético<sup>106</sup>, y donde la producción de la representación habría dependido del empleo de una configuración de elementos que, también siguiendo a Derrida, Fried llama *dispositif*, y de la cual es pieza central un espejo<sup>107</sup>. En ella, el artista habría estado situado con un espejo al frente o a un lado, formando un ángulo con la superficie de inscripción del soporte en el que se representa trabajando (sea horizontal, es decir, de dibujo, o vertical, es decir, pictórico); y donde se supone, además, que el acto creativo que el artista aparece representado realizando es el de la producción del autorretrato en cuestión, y que, por tanto, el soporte en que aparece trabajando es el soporte del propio autorretrato. La producción habría implicado una constante oscilación de la atención del artista, entre el soporte de la obra en proceso y la imagen reflejada en el espejo, cuyo papel en la escena originaria es crucial para el planteamiento de las tensiones entre las exigencias realistas de lo óptico y de lo corpóreo.

El problema lo presenta el principal indicio para la deducción de la presencia del *dispositif* y del curso de la “escena originaria”: el fenómeno de la “inversión especular”, es decir, la inversión de las relaciones y posiciones corpóreas de derecha e izquierda en la imagen reflejada del cuerpo en un espejo con respecto a las del cuerpo físico, real; en virtud de la cual inversión, la izquierda de la imagen refleja corresponde a la derecha del cuerpo real, así que aquélla será la figura de un zurdo si éste es el de un diestro, y viceversa<sup>108</sup>. Fried explota aquí una ambigüedad en su argumento. Por una parte, Fried plantea una oposición

<sup>105</sup> Cfr. MM: 384 para la obra de Fantin-Latour, MM: 387-388 para la “serie del Támesis” de Whistler.

<sup>106</sup> MM : 365-371. Según Derrida, las obras por sí no muestran nada decisivo respecto a dicha escena: todo cuanto ese diga de ella depende de un acto de interpretación. Fried considera este argumento incontrovertible. El texto en que Fried se inspira es: Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*, Paris: Réunion des musées nationaux, 1990.

<sup>107</sup> Con *dispositif*, Fried se refiere a la hipótesis, o “analogía” del uso de un espejo como guía en el proceso de realización de autorretratos pictóricos. El *dispositif* es sólo una hipótesis hermenéutica inducida del modo como la obra invita al espectador a entender su realización: pertenece al momento de la producción y el origen, que no está presente, y sobre el cual toda suposición es metafísica, por lo que es irrelevante la consideración sobre si la obra se produjo realmente de ese modo o no (ToC: 41 n 34). Fried emplea el término en ToC: 2 n 3, 8, 22, 23, 40-41 n 34; e insiste en evitar la confusión entre dicha hipótesis y lo que en “Thoughts on Caravaggio” denomina el “momento especular” del acto creativo de la representación (ToC: 25-27); ya que, aunque “análogo” a aquél, el *dispositif* está presente en todos los momentos de dicho acto, y no sólo en el “especular”.

<sup>108</sup> Cfr. MR: 167-171; MM: 365-380.

entre la vivencia interna del cuerpo (con respecto a su orientación en el eje izquierda/derecha) y la reflejada como la de una imagen corpórea frente a una óptica. La imagen invertida que se ve en el espejo es la “verdad óptica” de la visión, universal. Pero ello no es lo que el sujeto real experimenta desde su propio cuerpo vivido: desde esta perspectiva, la derecha es siempre la derecha, la izquierda es la izquierda, y aquella mano de ambas que sea la diestra, la dominante, lo será “verdaderamente”. Esta será, pues, la “verdad corpórea”: será la imagen refleja la que presenta una distorsión, ya que las relaciones están invertidas en ella; y eso es lo que Fried propone a propósito de Courbet:

...un modo corpóreo de realismo que, como en las obras de Courbet a las que hemos mirado, rechazó la inversión de izquierda/derecha en los intereses de la congruencia izquierda/derecha, y para el cual, como en el arte de Courbet en general, la facultad de la visión era al cabo secundaria. [MM: 380]

Siguiendo esta línea, la reflexión especular plantearía la contradicción entre el realismo óptico y el corpóreo: si el pintor opta por la exigencia de la verdad ocular, hará su modelo absoluto de la imagen reflejada en el espejo, que, con su distorsión, ya en sí es una “representación” (y “natural”), que el artista necesita para poder disponer de una referencia visual de sí mismo; pero si opta por la verdad corpórea de su vivencia del cuerpo, introducirá la corrección pertinente a su representación de dicha imagen especular. Pero esa representación corregida concuerda también con la imagen ordinaria que ese individuo muestra a los demás visto “desde fuera”, desde un punto de vista al que pueden acceder todos los otros individuos menos él mismo: es el aspecto “normal” que se ve de él.

Pero Fried deja de lado este paralelismo entre la verdad corpórea y la imagen exterior “normal” del cuerpo en su argumentación sobre Fantin-Latour<sup>109</sup>: se trata entonces de la contraposición entre dos imágenes, ambas igualmente “visuales”, que corresponden a dos aspectos, universal y particular, ambos dentro de la verdad óptica, aunque sean contradictorios. Fried argumenta: en la visión “natural” directa, la imagen visual de un sujeto, no reflejada ni invertida (y de su orientación corpórea: es decir, del sujeto en cuestión como diestro, si es diestro, o como zurdo, si es zurdo), sería la que siempre tienen los otros de dicho individuo “desde fuera”, pero que nunca puede tener ese individuo de sí mismo: lo que de él se muestra a la vista de todos, y por tanto, esta es la visión “normal”. Por contra, la única imagen que ese sujeto, desde su propio punto de vista, puede llegar a tener de su propio cuerpo es la especular, su propio reflejo ante el espejo; imagen de la que Fried habla como si fuera una imagen a la que sólo pudiera tener acceso un sujeto, el mismo que se refleja, y desde la posición única que él ocupa, y que sólo pudiera ver el propio sujeto reflejado<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> Ya que Fried quiere aquí contraponer el aspecto icónico de los autorretratos de Fantin-Latour (imagen con inversión, figura retratada) a su aspecto plástico (dirección del rayado de sombreado, corporalmente condicionada), concentrando en éste, y no en aquél, cuanto indicio pueda haber de verdad corpórea. Cfr., MM: 372-373.

<sup>110</sup> MM: 172, MR: 168. Siguiendo la primera línea de Fried, cabría argumentar de muy otro modo: la representación del cuerpo “corregida” conforme con la imagen exterior “real”, ordinaria, sería la que, al contrario, pueden tener todos los individuos, con una sola excepción: el propio individuo representado, que nunca se puede ver a sí mismo “desde fuera”. Por contra, a la imagen especular pueden acceder tanto él como todos los demás (dada una aproximación suficiente a su punto de vista). Así, lo que muestra la imagen del espejo, con su inversión, es lo que se muestra a la vista, y lo que vería cualquier observador que estuviese en un punto de vista lo bastante congruente y cercano al del sujeto real que está ante el espejo como para poder ver su imagen reflejada. La contraposición entre ambas imágenes en el sentido de lo particular a lo universal no sería válida; y sí, en cambio, la analogía entre la imagen “directa”, o la representación “corregida” de la especular, y la verdad corpórea. Analogía solamente, pues la verdad corpórea propiamente dicha es lo que sólo ese sujeto individual puede conocer, ya que, aunque cualquiera puede ver si en su vida diaria se comporta y presenta como diestro o como zurdo, nadie puede ponerse en su lugar para vivir su cuerpo en lugar de él, para sentir la orientación axial de su cuerpo y saber, por ejemplo, si se siente más cómodo obrando como diestro o como

Según esto, la disyuntiva a la que el pintor se enfrenta es esta. Puede optar por representarse a sí mismo tal y como su imagen aparece reflejada en el espejo, es decir, con la distorsión que introduce la inversión con respecto al aspecto “universal” de la verdad óptica: su mano derecha será la izquierda del “modelo” retratado (la imagen reflejada), y viceversa. Y como parte de la convención de este género es que aparece con sus instrumentos en acción, si es con la derecha con la que maneja su herramienta creadora (pincel, lápiz...), en el cuadro aparecerá representado haciéndolo con la izquierda (mientras que en la realidad, “todo el mundo puede ver” que es al contrario). Si en cambio, opta por una verdad visual más universal, no podrá aceptar la distorsión especular, y, en un gesto de “normalización”<sup>111</sup>, tratará de corregirla introduciendo los cambios oportunos, tales como resituar sus herramientas creativas en la mano adecuada de la figura representada, según el artista sea diestro o zurdo.

Esto permite a Fried presentar este nivel de las contradicciones como si, en lugar de derivar del conflicto entre las respectivas pretensiones de la verdad óptica y de la ocular, se plantearan dentro del enfoque del realismo ocular emergente; y así lo hace:

Dicho más enfáticamente, el autorretrato realista – o más bien, lo que podría llamarse el autorretrato *realista visual* o *realista ocular* – emerge como una contradicción en términos. Pues o bien representa la imagen en el espejo, en cuyo caso invierte la apariencia ordinaria del artista-modelo, o bien invierte dicha inversión en los intereses de una verdad de tipo más amplio, más impersonal o “universal”, en cuyo caso ya no es fiel a lo que el artista-modelo ve. [MM: 372]

En cambio, en autorretratos pictóricos como los de Fantin-Latour, el conflicto con la verdad corpórea entraría en acción sólo cuando, como indica Fried, se yuxtapone en la obra el indicio de la verdad corpórea que pueda presentar el empleo de recursos plásticos del realismo corpóreo, como el toque pictoricista o la trama de pincelada o rayado del lápiz o carbón; lo mismo ocurriría en grabados como los de Whistler. Fried sostiene que la corporeidad del artista tiene su “huella” en detalles como la direccionalidad aparente de dichos recursos plásticos: la orientación que va de arriba a la izquierda hacia abajo a la derecha sería la tendencia del diestro, y la que va de arriba a la derecha hacia abajo a la izquierda, la del diestro; y esa orientación a su vez sería consecuencia de factores “probablemente tanto naturales como convencionales” (esto sería obviamente inoperante si el pintor en cuestión hubiese sido ambidextro, caso de Menzel)<sup>112</sup>. Courbet habría planteado el problema en sus autorretratos (*Hombre con cinturón de piel*, 1845-46; *El cellista*, 1847; *Autorretrato con perro negro*, 1844), de acuerdo con la exigencia de congruencia de la disposición derecha-izquierda entre la imagen retratada y el pintor-modelo “real”, exigencia que impone la verdad corpórea, y siguiendo el impulso de continuidad física del artista con su obra que impone su proyecto pictórico; y habría salvado el problema mediante una estrategia que tiende a disponer la pose de la figura retratada de modo que dicha congruencia sea posible: ladeando, o, en el caso, limite, representando de espaldas su propia figura (o las figuras de sus múltiples identidades subalternas), lo que anula la inversión especular<sup>113</sup>.

El caso es que Fried arguye que la práctica del autorretrato con transcripción literal de la inversión especular es una práctica de aparición moderna, situada hacia la década de 1860, y que, salvo excepciones, no se cultiva antes de esa fecha<sup>114</sup>: sólo se establecería regularmente

---

zurdo.

<sup>111</sup> ToC: 40-41, n 34.

<sup>112</sup> MM: 372, MR: 169; para el caso de la ambidextria de Menzel, cfr. MR: 169

<sup>113</sup> MM: 374-378; CR: 73-81.

<sup>114</sup> MM: 371. En este caso, Fried se apoya en la investigación de Zirk Zaremba Filipczak, *Picturing art in Antwerp, 1770-1800*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1987. Cfr. MM: 601-602 n 9.

entre los artistas de la “generación de 1863”. Antes, la convención habitual (y según Fried, invisible y “no reconocida”) del género habría venido siendo que el artista “normalizara” su imagen retratada introduciendo sobre la imagen especular las correcciones pertinentes. Sin embargo, algunos artistas barrocos y también en el XVI<sup>115</sup> habrían mostrado ya aguda conciencia crítica del efecto de inversión especular en los autorretratos y de la convencionalidad de la práctica de corregir este efecto para normalizar su imagen autorretratada<sup>116</sup>. Las alternativas eran: o bien ponerla de relieve pintando la inversión (lo cual sólo se haría norma en el siglo XIX), o bien someterse a la norma y corregir la inversión, o bien evitarla haciendo que el autorretrato no fuera explícito sino encubierto (con la figura del pintor participando en la escenografía de otro tema), o no disponiendo la figura del artista en la acción de pintar, sino en otra distinta, lo que encubre la inversión. Fried sostiene que la estrategia de Caravaggio sería un claro caso de “reconocimiento”, al mostrar la inversión especular del *dispositif*. Courbet, en cambio, optaría por una estrategia de evitación<sup>117</sup>, desde un total primado de lo corpóreo, para procurar relaciones de congruencia pintor-figura, estrategia sólo lograda al abandonar el autorretrato propiamente dicho en las que Fried llama sus *breakthrough pictures*. Dice Fried que, aunque obligado a usar el espejo para autorretratarse, Courbet lo habría evitado, pintándose “directamente en el cuadro”; Courbet utilizaría el espejo únicamente “para darle [a Courbet] información sobre sus propios rasgos, pero no para guiar los movimientos de su pincel a través del lienzo en absoluto”<sup>118</sup>. Pero tras la muerte de Courbet, y en particular, a partir de 1860, el triunfo progresivo del realismo ocular, de la mano de la imposición de una concepción crecientemente visualista de la pintura, habría terminado por imponer como convención usual la representación literal de la imagen invertida.

La actitud de Fried hacia uno y otro tipo de realismo no es todo lo ecuánime que se esperaría en un historiador. Su interés y simpatía se decantan claramente en favor del corpóreo, y ve interés en lo óptico sólo en tanto que polo opuesto al corpóreo, combinado y en tensión con aquél dentro de un proyecto pictórico conflictivo. Fried dice que tomada por sí misma, la concepción óptica implica una restricción de la corporalidad a la sensorialidad visual<sup>119</sup>, y también una toma de partido contra la cercanía y la posesión “interna” de la propia corporeidad y en favor de la distancia “visual” requerida para que haya una imagen completa y enfocada: aquella distancia que otorga una autonomía frente al mundo y la capacidad de adueñarse de sus objetos<sup>120</sup>. Especialmente en *Menzel's Realism*, Fried expresa

<sup>115</sup> Fried señala un caso excepcional de ese período, el de Girolamo Savoldo, *Retrato de hombre con armadura* (*Gaston de Foix*) (1521-1525?, Louvre); menciona también *Autorretrato como alegoría de la pintura* (1630) de Artemisa Gentileschi (cfr. ToC: 41 n 34). Y en la nota de *Manet's Modernism* arriba citada (MM: 601-602 n 9), añade varios otros posibles contraejemplos, algunos ya de época de la tradición antiteatral, que insiste Fried, tendrían siempre carácter excepcional (Fried presta especial atención al *Autorretrato* de David de 1794).

<sup>116</sup> ToC: 41 n 33.

<sup>117</sup> El término aquí no es *avoidance*, sino *to bypass*; en cualquier caso, se trataría de una evitación “legítima”.

<sup>118</sup> ToC: 25. Esta indicación de Fried es bastante artificiosa: el único modo en que la imagen de un espejo (y por lo demás también la imagen directa de las cosas) puede “guiar” el movimiento del pincel de un artista es justamente “proporcionando información” sobre el aspecto de lo que en él se refleja; salvo empleando algún procedimiento de calcado o transposición mecánica. Pero esto no puede ser la base para contraponer Courbet a Caravaggio, que no usa tal procedimiento, ni parece ser lo que Fried quiere decir.

<sup>119</sup> MR: 268 n 2.

<sup>120</sup> MR: 90, 281 n 24. Fried sigue a Kierkegaard en la sección “Diario de un Seductor” de su libro *O lo uno o lo otro* (*Enten – Eller*, 1843); trad. cast. dentro de la edición de sus *Escritos*, ed. y trad. Begoña Saez Tajafuerce y Darío González, Madrid: Trotta, 2006 y ss., vols. 2 y 3. Fried justifica históricamente una asociación entre el autor danés y Menzel aduciendo la estancia berlinesa de aquél a mediados del siglo XIX. Recordemos que fue probablemente Cavell quien introdujo a Fried en cierta interpretación de Kierkegaard; de aquí probablemente proceda buena parte de la carga de agonismo cuasi-religioso presente en el discurso de Fried.

sus reservas hacia las limitaciones epistémicas y representacionales que implica una concepción del realismo puramente óptica, hacia la noción de una “verdad visual”, y hacia el modo de visión “pura” que él mismo atribuye al realismo óptico; reservas que toman la forma de críticas dirigidas hacia John Ruskin<sup>121</sup>.

Fried recusa la distinción de Ruskin (pero también de Sigmund Freud) entre lo que es cognoscible y lo que únicamente, puramente, es y puede ser visto<sup>122</sup>, y censura la pretensión de limitar la representación pictórica a esto último. Para Fried, forma parte del poder de la pintura como medio de representación su capacidad de sugerir aquello que no muestra sino que oculta, o aquello que no representa directamente o que sólo representa parcialmente, o incluso, aquello que tal vez ni siquiera se puede representar directamente, incitando a la actividad intelectual que consiste en proseguir esa sugerencia, y sin que por ello la representación resultante tenga falla alguna en su capacidad de convicción respecto de la realidad (ficticia) de lo no directamente representado (Fried emplea el ejemplo de los diversos niveles espaciales sugeridos “fuera de campo” en *Visita del Príncipe Federico al pintor Pesne* (1861), de Menzel). Para Fried, esto basta para hacer irrelevante la distinción ruskiniana entre ver y conocer, distinción que en su juventud él mismo había empleado dentro de su discurso sobre opticidad, ilusionismo, y escultura: la visibilidad no es condición necesaria de la convicción, ni imprescindible para contrariar la tentación escéptica.

Más aún, Fried pretende desenmascarar un nihilismo en la posición de Ruskin: su pretensión de hacer de la tarea representacional puramente visual de la pintura una tarea infinita, postulando un residuo último de obscuridad y confusión irreductible en toda apariencia de la realidad visual, que siempre la actividad pictórica haría retroceder sin jamás lograr eliminar del todo, introduciría un componente negativo de misterio en la apariencia sensible de la realidad que tendría el efecto de “naturalizar el escepticismo” (es decir, el primer escepticismo cavelliano, el de la realidad del mundo material sensible), y de destruir todo apego espontáneo por lo ordinario mundano<sup>123</sup>. Suscribiendo los reproches un tanto moralistas de Wolfgang Kempf al realismo óptico en la formulación ruskiniana, Fried acusa a este realismo “óptico” de suplantar a la mirada activa del propio espectador, presentado la representación configurada de antemano en conformidad a las “exigencias de la visión”, y por ello, pretendiendo suplantar en la función del acto visual al propio espectador, dándole, como si dijéramos, ese acto visual “ya hecho” en la propia representación<sup>124</sup>. Lo contrario, bien mirado, de como Wölfflin o Riegl pensaron en lo “óptico” la confianza, ganada por una humanidad madura y emancipada de la necesidad de certidumbres, en la pura apariencia

<sup>121</sup> Entre los textos de Ruskin que son referente y objeto de su ataque: *Elements of Drawing* (1857), *The stones of Venice* (1851-1853), y *Modern painters* (1843-1860); éste último es el mismo texto en que se apoyaba Krauss para su crítica al Modernismo en *The optical unconscious*. Fried se autocorrige, sin embargo, y con apoyo en un texto de Adrian Stokes (en *Three essays on the painting of our time*, Londres: Tavistock Publications, 1961; pp. 45), que glosa una experiencia autobiográfica narrada en los *Praeterita* (1885-1889) de Ruskin, reconoce en este autor al menos cierta “aspiración a la corporeidad”. Como finalmente tiene que admitir Fried, lo “óptico” o visual, por “puro” que sea, no deja en ningún momento de ser una dimensión de la corporeidad.

<sup>122</sup> MR: 2-3. En *Courbet's Realism*, Fried había encontrado, y recusado, la misma distinción en la noción freudiana de “fetichismo”, y en el diagnóstico de este fenómeno propuesto por Freud, cfr. CR: 340-341 n 45.

<sup>123</sup> MR: 145, 154 n; la alternativa positiva para el escéptico sería, al parecer, reemplazar la falta de apego espontáneo a lo ordinario por el apego que crea el compromiso con una práctica cotidiana: al seguir a Kierkegaard, Fried está aquí, como en muchas otras cosas, más bien cercano a Pascal en aquello de que “la costumbre hace la fe”. Ahora bien, es difícil no ver también la tarea ruskiniana del dibujo como una tal actividad cotidiana, como las descritas por Fried cuando habla de la temporalidad durativa y repetitiva de lo “ordinario”.

<sup>124</sup> MR: 268 n 2. Fried se refiere al estudio de Kempf: *John Ruskin: 1819-1900, Leben und Werk*, Frankfurt am Mainz: Fischer Verlag, 1983. Fried cita de la trad. inglesa: *The desire of my eyes: The life and work of John Ruskin*, trad. Jan van Heurik, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1990, pp. 110-111.



óptica de una realidad de meras impresiones y manchas visuales, realidad que precisamente estaría por configurar, en la representación artística tanto como en la propia mirada.

### **3.5.4. Repudio de la opticidad, I. Denigración y agresión de la visión. Tactilidad y proximidad como ceguera**

A lo largo de toda la tradición formalista, que asume un modelo purovisualista de la visión, alienta un ideal de “pureza de lo visual” que está vinculado con la tendencia general, entre los autores formalistas, a dar preferencia, de entre las categorías y modos de visualidad formalista, a aquellas que están relacionadas con la categoría básica de lo “óptico”, en tanto que representa la realización en el plano de las modalidades de la visión y de la representación plástica de ese ideal de “pureza de lo visual”, que además asigna al arte una tarea de clarificación en que lo visual, y cada esfera sensorial particular, llega a ser todo aquello, y sólo aquello, que ella misma puede ser<sup>125</sup>. Ahora bien, el giro que toma Michael Fried en su historiografía plantea un desafío y una recusación de este ideal. Y esa recusación tiene lugar, en primer lugar, en el nivel del solapado desarrollo de las categorías formalistas que tiene lugar en dicha historiografía, donde el rechazo de ese ideal de pureza visual se va a experimentar en forma de un discurso de degradación del papel de la visualidad, de tonos cargados y agresivos, discurso que, so capa de una reivindicación que podríamos denominar “somatista” del papel de la corporeidad, queda vinculado a una revalorización justamente de aquellas categorías de la visión que, por problemáticas, habían quedado históricamente subordinadas por el formalismo, en particular la de lo táctil y todos sus conceptos asociados: proximalidad, parcialidad, carácter seriado y acumulativo, oscuridad, etc.

Para empezar, esta es la valencia principal de la teoría de la teatralidad de Fried, con respecto al presupuesto afirmativo y optimista del ideal purovisualista del formalismo. Mientras que el formalismo partía de la premisa de que lo que podía corromper lo visual era sólo lo que le adviniera desde fuera, y de que bastaba con una tarea configuradora de aclaración para que se constituyera y definiera en toda su especificidad como ámbito autónomo, la propia problemática antiteatral que Fried estudia históricamente, con su división entre mirar y ser mostrado, partía de la premisa de que hay algo en la dinámica interna de la visión que la corrompe; más precisamente, la faceta, aparentemente ineludible y constitutiva, de “mostración”, de que cuanto se ve, es visto siempre como algo que de algún modo “se muestra”, contagia al acto de mirar, de modo que incluso lo que no se muestra puede quedar corrompido por la sospecha de teatralidad que se introduce en cuanto alguien lo mira, tan pronto como es visto y hecho objeto de mirada. La sospecha, pues, se instaura constitutivamente y se extiende como una infección por todo el campo de lo visual, que básicamente es el del encuentro entre un sujeto de la mirada y un objeto que es observado.

Bien es cierto que Fried no pierde ocasión de recalcar en todo momento su pretensión de ostentar una posición y una actitud fundamentalmente afirmativas con respecto al arte y la cultura. Pero hay que decir que a este respecto su discurso es siempre ambivalente, como más de un comentarista ha tenido ocasión de comprobar<sup>126</sup>. Ciertamente, el propósito del crítico

<sup>125</sup> Cfr. Francisca Pérez Carreño en “Introducción” a Fiedler, *Escritos sobre arte*, pp. 29-31.

<sup>126</sup> Cfr. la respuesta a Fried de T. J. Clark, “Arguments about Modernism: A reply to Michael Fried”, en W. T. J. Mitchell (ed.): *The Politics of Interpretation*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1983, pp. 239-48; reimpr. en Francis Frascina (ed.), *Pollock and After*, pp. 81-88 (en lo sucesivo, “AAM”); y la de Caroline A. Jones, “Anxiety and Elation: Response to Michael Fried”, *Critical Inquiry*, vol. 27, no. 4. (Summer, 2001), pp. 706-715 (en adelante, “AaE”), formuladas en el curso de sendas discusiones metodológicas. En ambos casos, la reacción

antiteatral contemporáneo (el propio Fried), tanto como el del teórico antiteatral de antaño (Diderot, etc.) no es destruir toda posible confianza en la representación artística, sino restaurarla de un estado de corrupción presente a un estado prístino perdido; y ciertamente, bajo la concepción que Fried sostiene de la historiografía, el propósito del historiador de la tradición antiteatral (de nuevo Fried) no es enredarse en tales cuestiones, sino constatar los hechos de una cultura pictórica que históricamente existió. Pero en Fried, los resultados de la investigación del historiador no están tan desvinculados del punto de partida del crítico como quizás Fried quisiera hacernos creer, y el crítico parte de la misma premisa que los teóricos antiteatrales de antaño: que el mostrar (mostrarse/ser mostrado) y la mirada están constitutivamente, por su propia dinámica interna, en una situación de caída y un riesgo de pérdida de su capacidad de convicción, de los cuales es necesario salvarlas<sup>127</sup>.

Si tenemos presente la polémica de Fried contra el literalismo, recordaremos que las alusiones a la amenaza de teatralización de un arte “no visual”, como es la música, no conciernen tanto al aspecto propiamente musical y sonoro de este arte, como al aspecto concomitante, que tiene en tanto que “arte escénica”, a su presentación en público y su puesta en escena; un aspecto que tiene en común con otras artes escénicas, empezando por el teatro. A lo que parece, la fuente de esta amenaza es el componente “visual” de la relación de exhibición y mirada que ello introduce, y que, incluso ante una audiencia, no tendría lugar si la escucha fuera sólo “escucha”, si fuera estrictamente acusmática, es decir: si no fuera una audiencia de espectadores, que también miran<sup>128</sup>. En efecto, en su reconstrucción histórica de la problemática de la teatralidad, Fried explícitamente señala el carácter visual de la relación de contemplación y de la audiencia como desencadenante de la problemática histórica de la teatralidad. Y lo que da lugar a la problemática, tanto en la pintura como en las demás artes, sería un aspecto intrínseco de la situación de exhibición en tanto que situación de componente visual, de relación de miradas: en el arte dramático del teatro, donde está su origen, arrancaría de la constatación de la audiencia teatral en cuanto que público específicamente de observadores, y no sólo de oyentes<sup>129</sup>. Fried da entender que esa misma corrupción no afectaría a la escucha como tal, sea la de la interpretación musical o la del discurso oratorio en público, si no fuera acompañada de mirada<sup>130</sup>; e incluso invoca las reflexiones de Rousseau sobre la superioridad de la lectura en privado<sup>131</sup>.

---

crítica de Fried hacia las propuestas de ambos autores era en este sentido.

<sup>127</sup> Tanto así que, aún cuando el historiador pueda tener que reconocer la especificidad del problema de la teatralidad, que no toda cultura pictórica ni todo artista se han visto enfrentados a él, no dejará de hacer observaciones sobre el hecho de que, aunque emplearon recursos teatrales, no lo hicieron con intenciones o con resultados teatrales, o no los emplearon de un modo teatralizante, o al menos, no del mal modo. El problema de la teatralidad de la mirada es un horizonte de algún modo irrebasable: o se vive en su ignorancia, y entonces, propiamente no se puede incurrir en teatralidad ni en la corrupción, o se es consciente de él, y entonces, sea esto lo que en cada época sea, poder ser experimentado como teatral o teatralizante es haber ya caído de algún modo en la corrupción.

<sup>128</sup> Una excepción notable es “Absorbed in the action”, donde el reparto de la “conciencia escindida” del actor-futbolista en el vídeo *Zidane* de Gordon y Parreno, entre la concentración “absortiva” en el juego y la atención “teatral” hacia los espectadores, asigna el primer aspecto a la vista y el segundo al oído. Aunque quizá por ello mismo la teatralidad en este texto se revela a Fried compatible e incluida dentro del espectro de lo “absortivo”, matizando el dualismo de la tradición antiteatral de un modo que nunca tematizado por aquella. Cfr. AitA: 339.

<sup>129</sup> AT: 93.

<sup>130</sup> Cfr. los comentarios sobre el valor positivo de absorción que toman en Greuze y Van Loo los temas de lectura pública, dictado y predicación. Sucedería así en la medida en que los personajes estén más atentos a lo que se dice (es decir, a lo que se oye, y al contenido del discurso), que a la situación (es decir, a lo que se ve, y al acto de exhibición pública del lector u orador); cfr. AT: 17-27, 40-43.

<sup>131</sup> Para los comentarios de Fried sobre la corrupción de la visión frente a la pureza de la lectura según Rousseau, cfr. AT: 167-71.

Por ello, la ceguera es, iconográficamente, un tema absortivo y antiteatral central en toda la historia de la tradición antiteatral, cuya importancia Fried pone de manifiesto ya desde *Absorption and theatricality*. Fried muestra aquí que para la tradición antiteatral en su época de transición hacia la concepción dramática, lo visual es sólo un aspecto subordinado que hay que encauzar hacia una correcta relación retórica obra-espectador; el objetivo es “producir un efecto en el alma”, para lo cual la visualidad sólo es un canal de transmisión<sup>132</sup>. En este estudio, la ceguera se presenta en el entorno de una serie de conceptos relacionados a la noción psicológica de estado absortivo, paradójicamente caracterizado como un rango variable de actitudes y estados comprendidos entre la máxima concentración de la atención en una tarea concreta y el “olvido de sí”<sup>133</sup> o la ensoñación. Conceptos entre los más extremos de los cuales se encuentran la privación de conciencia y el sueño, donde paradójicamente la máxima concentración y atención conduce a la pérdida de conciencia y percepción; y que más adelante (en *Courbet's Realism*) están vinculados a los procesos vegetativos e involuntarios, lo automatístico, y a la materia inerte, orgánica e inorgánica, en el eje de lo que Fried llama “corpóreo”, en oposición a lo “óptico”. En *Absorption and theatricality*, Fried ve la figura de la ceguera (en obras como *El ciego burlado* de Greuze (1755), *El ciego* (1753) de Chardin, o sobre todo, los dos *Belisario* de David<sup>134</sup>) como una alusión “alegórica” a la actitud inocente de ignorancia de la representación hacia el hecho de que está siendo vista: metonímicamente, la ceguera de una figura, que puede ser la figura principal de la obra, representa la actitud de ignorancia de la obra misma hacia el espectador.

Ahora bien, lo que hasta aquí hemos visto de la ceguera, sólo nos conduce a dos observaciones. Primero, se trata de una privación física y real de la visión, un estado psicofisiológico “real”, que Fried y la tradición antiteatral consideran “absortivo”, pero no se sigue ninguna relación particular con la condición formal de espectador como sujeto, de algún modo, de un acto visual; como tampoco se sigue de modo inmediato, relación alguna con las categorías formalistas ni con el concepto formalista de visualidad. Segundo: la ceguera de la que se trata es la de la propia obra de arte; la representación de la ceguera en ese contexto se refiere a la obra, no al espectador. Fried señala esta segunda distinción:

La ceguera ha sido un tema importante en mis escritos sobre la tradición antiteatral francesa. Específicamente, he sostenido que mientras que los pintores de esa tradición antes de Courbet intentaron hacer cuadros que fueran en efecto ciegos a la presencia del espectador (razón por la cual una cierta temática de ceguera, centrada en prototipos clásicos como Homero o Belisario, fue importante para un artista como David), las obras realistas de Courbet evocan el eclipse de la visión que habría implicado fundirse físicamente con el cuadro ante él (que es por lo que varias figuras de los cuadros de Courbet, incluyendo autorretratos como el *Hombre herido*, tienen los ojos cerrados). Ambas cegueras, por tanto, pertenecen a la actividad de la pintura... [MM: 603 n 18]

En el contexto iconográfico de *Absorption and theatricality*, la ceguera es la imagen, proyectada en el plano iconográfico del contenido representativo, del modo retórico ideal de relación con el espectador que se espera de la obra antiteatral: es decir, algo que puede, e idealmente debe acontecer a la obra de arte (no “ver” que está siendo vista, o dicho de otro modo: no mirar a su espectador<sup>135</sup>); y ello es algo muy distinto de la ceguera en relación con

<sup>132</sup> AT: 74, 92, 96.

<sup>133</sup> AT: 13.

<sup>134</sup> Cfr., respectivamente, AT: 66-67 para las obras de Greuze y de Chardin, AT: 145-160 para las de David.

<sup>135</sup> Esto ha llevado a decir que lo que Fried, como crítico y teórico antiteatral, siguiendo a la tradición antiteatral francesa, rechaza en el literalismo contemporáneo, es la “auraticidad” de sus obras, en el sentido benjaminiano del término; es decir, la teatralidad inherente al hecho de que las obras minimalistas “devuelvan la mirada” al espectador. Aunque aproximado, esto no es totalmente exacto, como tendremos la ocasión de examinar en nuestro apartado 3.7.4., sobre el problema del “antropomorfismo”.

el espectador. Pero la ceguera es asimismo un concepto que se refiere al espectador y al artista, y al acto visual de ambos. Y esto sólo se hace explícito en obras posteriores de Fried.

Es a partir de *Realism, writing, disfiguration* y *Courbet's Realism* donde se pone más de manifiesto el vínculo del tema de la ceguera con la categoría formalista de lo "táctil" a través de la noción de un realismo "corpóreo", y donde parece más claro que la centralidad que cobra en la obra historiográfica de Fried esa noción de ceguera viene a ser un movimiento general de repudio de la preferencia predominante en el formalismo clásico por lo óptico, e incluso, un ataque al ideal greenberguiano de la visualidad pura, que alentó a lo largo de todo el formalismo. Lo corpóreo queda caracterizado como un ámbito denso y profundo, de oscuridad y ceguera<sup>136</sup>; y el propio realismo, según lo describe Fried, sería un movimiento de agresión contra la visión, una "herida" de la visión<sup>137</sup>. En su figura fundacional barroca, Caravaggio, forma parte de ese movimiento de agresión la "terribilidad" que este artista alcanzaría por primera vez en la historia de la pintura, gracias a su uso intensificado del claroscuro y absorción, y que Poussin describió como la "destrucción de la pintura". La oscuridad en el tenebrismo extremo del Caravaggio tardío sería la negación de la luz, que es la condición de toda visión y de toda actividad pictórica<sup>138</sup>. Ya en el marco de la tradición antiteatral, la estrategia antiteatral de "fusión" de Courbet, al igual que la estrategia de "entrada" de la poética pastoral del paisaje diderotiana, contraría la prescripción greenberguiana de la opticidad como un espacio de ficción, el verdadero espacio ilusionista exclusivo del arte pictórico, al que sólo se puede entrar con la mirada. Así, según Fried uno de los efectos de la compleja organización topográfica de *Entierro en Ornans* y de la serie de paisajes con los que está en relación es crear la sugerencia de incursión y recorrido físico del espacio de la ficción por el espectador, lo cual es un asalto al espacio ficticio de la pura visualidad: "evocar la experiencia de viajar corporalmente a través del espacio, en contraposición a ver meramente un mundo presente a la vista pero fundamentalmente fuera del alcance"<sup>139</sup>.

En el proyecto pictórico de Courbet también hay una semejanza entre la problemática de la representación plástica del cuerpo vivido y la problemática formalista de la representación de la visión táctil y cercana, planteada desde Hildebrand<sup>140</sup>. La semejanza viene dada por los términos en que Fried interpreta dicho proyecto personal de Courbet (aquello que constituye su grandeza como artista, su aportación histórica personal a la tradición antiteatral) como una pulsión de cancelar la distancia entre el autor y su obra, y con ello, de lograr la cancelación antiteatral del espectador, en tanto que entidad separada y enfrentada a la obra, por la vía de una anulación del espectador originario que es el artista, producida al cancelar dicha distancia. La clave es que la cancelación se produce por el empeño de Courbet en representar pictóricamente la experiencia vivida de su propia corporeidad. Pues, como Fried explica, la experiencia del cuerpo vivido es de carácter interno, proximal, no distal, y por tanto, no-visual; es un ámbito de experiencia que conlleva la "primacía de la sensación interna sobre la percepción visual"<sup>141</sup>, que está localizado en un espacio distinto y ontológicamente anterior al de la experiencia visual, y que por tanto, es

<sup>136</sup> MM: 380. ToC: 56 n 57; RWD: 64-65

<sup>137</sup> ToC: 56 n 57; RWD: 64-65.

<sup>138</sup> ToC: 29, 29 n 19, 50, 56.

<sup>139</sup> CR: 121, 125.

<sup>140</sup> Cfr. el cap. 1 de *El problema de la forma en la obra de arte*, pp. 25-32 de la trad. cast. que venimos citando; especialmente los argumentos del primado de la integración en una imagen clara y lejana, que hacen de ésta la verdadera tarea del artista, en pp. 28-31.

<sup>141</sup> CR: 75.

constitutivamente irrepresentable. Necesariamente esto tenía que conllevar una “devaluación de la visión”<sup>142</sup>.

Conceptualmente, la corporeidad vivida implica la cercanía total, hasta el punto de excluir toda distancia entre dicha experiencia y su propio sujeto (es decir, hasta suprimir toda diferencia entre el sujeto y su objeto). Por ello Fried introduce la noción de corporeidad vivida como concepto para enlazar con el tema de la antiteatralidad (cuyo problema de fondo tiene que ver con la distancia y su cancelación<sup>143</sup>), y con su crítica de la caracterización habitual de la actitud en la recepción de la obra de arte en términos de “distancia estética”. Pero también la proximidad lleva, en última instancia, a la ceguera: cuando la cercanía es total, y el pintor espectador es uno con su obra, ya no puede ver nada. La identificación del artista con su obra, llevada al plano físico, supone la cancelación total de la visión. Fried llega a sostener que en Courbet hay una ambigua relación de insatisfacción con su propia visualidad, llegando a afirmar la devaluación del papel del sentido de la vista incluso como guía del proceso productivo de sus obras, donde estaría subordinado a “otros órdenes de sensibilidad”<sup>144</sup>. En esta línea, Fried propone ciertas hipótesis sobre el esforzado modo de trabajar que eso habría exigido al artista, tan cerca de la obra como para cancelar toda posible visión sinóptica: su visión sólo podría ser parcial, y en el extremo, nula. Así, reconstruye una narrativa hipotética de la realización “a ciegas” por Courbet del gran formato *Entierro en Ornans* en un espacio exiguo y poco iluminado<sup>145</sup>, impidiendo al artista la visión de la obra en proceso, lo que estaría representado en el agujero oscuro de la tumba abierta en el primer plano central del cuadro. Se podría argüir que Konrad Fiedler, padre del formalismo, había defendido ya un papel similar del cuerpo y la ceguera en la creación artística<sup>146</sup>; pero las diferencias son suficientemente considerables para poder concluir que no se trata de lo mismo<sup>147</sup>.

La idea de un esfuerzo desgarrador infligido a la visión por la oscuridad, la profundidad de lo tangible y la densidad atmosférica del medio reaparecerá en los escritos críticos sobre fotografía, con el un giro paradójico y perverso, pues su origen sería en este caso un exceso de luminosidad<sup>148</sup>. En *Courbet's Realism*, da lugar al desarrollo de toda una temática alegórica del “eclipse de la visión”, de la que el método hermenéutico de Fried localiza varias instancias. En *Las cribadoras de trigo*, la ceguera estaría representada en la figura de un niño mirando al interior absolutamente en tinieblas de un arcaico apero agrícola, llamado en francés *tarare*<sup>149</sup>; en *Entierro en Ornans*, la oscuridad de la fosa abierta sería el

<sup>142</sup> CR: 65, 75, 81 n, 217.

<sup>143</sup> En un sentido de “distancia” que es distinto al de la distancia física o perceptual, aunque análogo, puesto que la “cercanía” es aquí la confianza en la veracidad de la representación; siendo su contrario, la “distancia”, la desconfianza escéptica y la pérdida de credibilidad.

<sup>144</sup> CR: 79.

<sup>145</sup> CR: 132-133.

<sup>146</sup> Así Francisca Pérez Carreño, en su “Introducción” a los *Escritos sobre arte* de Fiedler, p. 44, siguiendo sugerencias de Gottfried Böhm en “Bildsinn und Sinnensorgane”, *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19 (1980), pp. 128. Según esto, el principio (Fiedler) y el final (Fried) de la tradición formalista serían extremos que se tocan.

<sup>147</sup> Ciertamente, en la noción de “movimiento expresivo” (*Ausdrucksbewegung*) de Fiedler, está la idea de que el ojo crea en necesaria colaboración con la “mano” (aquí haciendo las veces de lo corpóreo friediano), la cual es en sí un órgano ciego, y de que aquello que crean juntos es siempre algo nuevo, que ningún ojo ha visto antes, y es, por tanto, “un punto ciego”. Pero no es exactamente lo mismo: Fried se refiere al necesario fracaso de todo intento de representación clara y visible de algo que ni puede verse, ni puede ser propiamente hecho visible o llevado a claridad, aunque sí que ha sido sentido antes por todo ser humano: su propia corporeidad.

<sup>148</sup> JWL: 26 Fried aventura que la negación de la luz (que es condición de posibilidad de la visión) en el caso de James Welling, sea un recurso técnico del revelado: sería producto de la reacción de la sensibilidad del papel fotográfico a un exceso de iluminación.

<sup>149</sup> CR: 153-154.

propio cuadro, y rellenar aquélla, el acto de pintar éste. Llevar esta línea de argumentación a sus consecuencias últimas, haciendo de la representación de lo absolutamente cercano la tarea de la representación artística auténtica (justo al contrario que en Hildebrand), sería devastador para ésta, conduciéndola al caos de la oscuridad y lo indiferenciado. Para escapar a esas conclusiones, Fried apela a la relación del tema de la ceguera con el del automatismo creativo: indica que la presencia de un vínculo alegórico entre proximidad y oscuridad no necesariamente implica el fin de toda representación, sino que es el peculiar efecto representacional de la tensión entre dos modos de producción de la imagen, el “natural” o automático y el “artístico” o voluntario y deliberado. La clave está en la condición corpórea del acto creativo y del artista, ya que la corporeidad contiene un elemento somático-pulsional de instinto y de procesos corpóreos vegetativos y psíquicos de carácter automático, necesariamente puestos en juego en el acto creativo. De aquí, seguramente, la figura del cazador dormitando (representando el aspecto pasivo del pintor-espectador) en *La presa* (1856-1857) de Courbet, que al parecer estaría realizando un acto automático de autorrepresentación<sup>150</sup>.

Al hacer la representación de esta experiencia interna del cuerpo, con su nivel somático vegetativo, el objetivo de todo su proyecto pictórico, Courbet pondría en tensión toda su práctica pictórica, ya que la experiencia que se propone representar es, por sus rasgos, contraria a las exigencias de toda representación pictórica y a sus recursos<sup>151</sup>. El fracaso de este proyecto, que sería también el quiebro de la aspiración metafísica a la continuidad entre arte y naturaleza, instintividad y deliberación, sería alegorizado en la violencia sangrienta de una serie de temas de caza, como en *La presa* o en *La muerte del ciervo* (1866-1867)<sup>152</sup>. El punto de vista absolutamente proximal de la vivencia de la propia corporeidad determina una visión necesariamente parcial, localizada, cortada y fragmentada en una serie de imágenes dispares entre sí en cuanto a punto de vista y escala, que hacen difícil la integración en una imagen plástica, pictórica, única y totalizadora: es evidente la semejanza con las consideraciones de Hildebrand o Riegl sobre la visión háptica y cercana, similar a un recorrido de palpación, donde la problemática es exactamente paralela: la de la cancelación de toda distalidad y del carácter parcial, sucesivo y acumulativo que tal cancelación implica, con la consiguiente imposibilidad de alcanzar una imagen total y sinóptica del objeto; una problemática que en Wölfflin y el propio Hildebrand se había saldado con el sometimiento a las exigencias de integración de los múltiples datos táctiles parciales en una representación pictórica con carácter integral y coherente, donde necesariamente prima el modelo de la visión óptica, clara, distal y completa, y todo elemento de tactilidad se integra y se subordina a ella. Pero los artistas por los que Fried más se interesa, Menzel y Courbet especialmente, tal y como Fried los interpreta, es como si se hubiesen resistido a llegar a esas conclusiones.

En Menzel, esa misma violencia contra la visión es perpetrada al extremarse el rigor de la exigencia de “esfuerzo visual” correspondiente a la visión empática: la visión del espectador es requerida a hacer un trabajo distinto en intensidad y en género a su labor “normal”<sup>153</sup>, un esfuerzo consciente por proyectarse, entrar y activar expresivamente el cuadro y responder a la riqueza de detalles y complejidad de sus indicaciones sinestésico-espaciales, esfuerzo del que puede que no todo espectador sea capaz<sup>154</sup>. Ese esfuerzo es impuesto por el

<sup>150</sup> CR: 175-179.

<sup>151</sup> CR: 73.

<sup>152</sup> Cfr. CR: 174-175, 186-187.

<sup>153</sup> MR: 31. La cuestión es a qué se refiere Fried con el “trabajo normal” de la visión: ¿la “visión óptica pura” formalista?, ¿la visión “no-artística” de la vida ordinaria?

<sup>154</sup> MR: 20, 31, 139. La implicación de Fried es que, entre quienes no son capaces, se encuentran los críticos e

compromiso del artista con la complejidad multisensorial de la experiencia, y con el ámbito originario de realidad vivida que Fried llama “lo ordinario”, que al igual que el de lo corpóreo, se resiste a toda representación unitaria y coherente; así como por su correspondiente recurso invariable a estructuras pictóricas complejas, dispersas, sinestésicas<sup>155</sup>, que Fried caracteriza en total contraposición a las expectativas de una visión formada en el ideal de unidad pictórica sinóptica (precisamente, el de Hildebrand, Wölfflin o Greenberg); ideal que, según el argumento genealógico de Fried, procedería de un “vaciamiento” y generalización ahistórica del modelo de unidad pictórica dramática de la tradición antiteatral francesa. Ese compromiso será también un reconocimiento del mismo esfuerzo del acto visual como parte constitutiva de la tarea pictórica y de la visión empática, productora de efectos de “encantamiento”, que exige la correcta apreciación de sus productos<sup>156</sup>. Así sucedería con la preferencia del artista por temas de escenas nocturnas (serían ejemplo de ello obras como *Descansillo de escalera con luz nocturna*, de 1848, o *Procesión de estudiantes con antorchas*, de 1859)<sup>157</sup>, y con su interés por la prótesis y la relación de adaptación mutua entre cuerpo y herramienta, que le conduciría a explorar los efectos de intensificación de enfoque propios de la visión con prismáticos<sup>158</sup>, pero también las deformaciones orgánicas inducidas por la adaptación física al esfuerzo del trabajo industrial con máquinas, como en *Laminadora de acero* (1872-1875)<sup>159</sup>. Fried llega hasta el extremo de encontrar en el estudio a lápiz *Viola d'amore en el Museo de Salzburgo* (1887) una representación alegórica de la negación de la visión por parte del pintor en la cabeza vendada del cordal del instrumento<sup>160</sup>.

*Laminadora de acero* es obra clave para entender el “asalto a la visión” en la obra de Menzel, cuya expresión “alegórica” sería una temática de desfiguración hasta lo monstruoso; lo monstruoso es un tema importante en la polémica de Fried contra la concepción antropomórfica del literalismo, y también en la línea de debate de Fried contra la concepción materialista del lenguaje como signo en el literalismo, donde la monstruosidad aparece asociada a la experiencia de la obra artística como literalidad<sup>161</sup>. Como distorsión fisionómica expresiva, cierto tipo de deformación es un fenómeno normal del organismo vivo, que está al servicio de la producción de fuertes efectos de empatía<sup>162</sup>, efectos cruciales en la pintura de Menzel, y según Fried en toda pintura, pero que el medio fotográfico sólo puede producir llevados al extremo en imágenes de mutilación o sexuales<sup>163</sup>. Como efecto de la construcción técnica del cuerpo con la prótesis, resulta de la recíproca interacción física cuerpo-objeto: no sólo el objeto se adapta al organismo y recibe las huellas que registran su uso, sino también a la inversa, el objeto marca al cuerpo, produciendo su desfiguración que puede llegar a la monstruosidad, en el caso del esfuerzo violento de manipular la herramienta de trabajo industrial. Pero también puede ser resultado de una

---

historiadores formalistas-modernistas, como Meier-Graefe, que no habría sabido responder a estas exigencias, ni comprenderlas. También ese esfuerzo de la visión queda asociado a la riqueza de detalles (representativos, figurativos) de la imagen fotográfica, cada uno de los cuales exige un esfuerzo de atención; cfr. JWL: 27 n 3.

<sup>155</sup> MR: 82.

<sup>156</sup> MM: 197, MR: 232, 256.

<sup>157</sup> MR: 31, 67.

<sup>158</sup> MR: 99.

<sup>159</sup> MR: 101-102, 120-121.

<sup>160</sup> MR: 49. Y Ciertamente, la cabeza vendada es una representación bastante directa de tal negación, pero como elemento decorativo en el cordal del instrumento *real*. Otra cosa es qué significado tenga su representación en un dibujo de Menzel.

<sup>161</sup> Cfr. nuestros apartados 3.6.3., 3.6.4.; y recuérdense también 2.2.5. y 2.2.6. para los mismos temas en Cavell.

<sup>162</sup> MR: 179.

<sup>163</sup> MR: 250. Recordemos, sin embargo, que en *Courbet's Realism* Fried señalaba la importancia de temas de ejecución y mutilación en Géricault; CR: 25-29.

violencia física no ligada a la acción de la prótesis<sup>164</sup>; o ser una distorsión perspectiva del rostro del artista en ciertos autorretratos<sup>165</sup>; o tratarse de una fragmentación, como en el fenómeno, problemático también para Hildebrand, de la discordancia entre las imágenes binoculares cercanas que, como el ámbito de lo ordinario, no pueden recomponerse en un todo sin deformaciones<sup>166</sup>.

Finalmente, hay otra resistencia distinta a la visión en el último Menzel, que es consecuencia del fracaso por agotamiento, debido a la vejez, de los compromisos de su proyecto pictórico: un “declive de la empatía”<sup>167</sup>, donde la pulsión de la mirada empática y participativa, y el esfuerzo de representación, aunque sea conflictiva y tentativa, del mundo vivido de lo ordinario, terminan cediendo ante la impenetrabilidad de los aspectos literales del soporte pictórico y ante la afirmación de la superficie texturada de la capa de pigmento, como en *Plaza del mercado en Verona* (1884), ante la arbitrariedad de las relaciones de los elementos plásticos y representacionales, y ante la ambigüedad fisionómica e inexpressividad gestual<sup>168</sup>. Esto también es para Fried un eclipse de la visión, aunque ya no de la formalista, óptica y distante, sino de la empática, cercana, corpórea y participativa.

Hasta ahora venimos hablando de la ceguera como una suerte de “violencia contra la visión”, una violencia que la teoría y una situación histórica ejercen contra la visión por no cumplir con ciertas expectativas; ya que se esperaba de la visión (ese parece ser el presupuesto del que parte Fried) que fuera el canal sensorial de acceso a una experiencia fidedigna, el “modo de acceso a la verdad y la convicción”: la verdad del mundo, la convicción sobre la realidad de lo que ahí se presenta. Una expectativa que se ve decepcionada en un momento y un lugar determinados, en torno a mediados del siglo XVIII (sin que Fried termine de dar una explicación clara de por qué precisamente en ese lugar y en ese momento; aunque algo insinúa), poniendo en crisis toda confianza, porque toda relación en que esté involucrada la mirada está sujeta a la posibilidad de impostura, simulación e hipocresía. La visión muestra su insuficiencia al fracasar como órgano de representación del ámbito de experiencia de lo próximo y cercano, incluyendo la experiencia de nuestra propia fisicidad corpórea, y por eso se hace objeto de rechazo.

Pero también la visión es presentada ella misma, en este marco, como algo violento, conflictivo, amenazador, y atravesado por tensiones brutales: se trata entonces de la violencia de la propia visión. Fried habla de una violencia o desgarramiento internos de la visión, que introduce también distorsiones sobre la representación, sobre la figura del cuerpo: el acto de ver es un acto de agresión, que conlleva un momento de distancia y separación que Fried llama “especular”, e instaura una relación hostil de confrontación mutua (*mutual facing*) entre obra y espectador, entre autor y obra, en que obra, autor y espectador se constituyen como aquellas entidades física y ópticamente separadas que son<sup>169</sup>. También Caravaggio, con su

<sup>164</sup> MR: 176-177.

<sup>165</sup> Muy destacablemente, el autorretrato “cifrado” de la primera página de la edición ilustrada por Menzel de *El jarro Roto* (1877) de Heinrich von Kleist, que señala la identificación entre la deformación física del protagonista del relato, el Juez Adam, y la distorsión perspectiva del autorretrato; cfr. MR: 173-174, 176.

<sup>166</sup> MR: 167-171.

<sup>167</sup> MR: 111, 116.

<sup>168</sup> MR: 207, 216, 226, 228

<sup>169</sup> Más adelante veremos que en el contexto de la recepción (relación obra-espectador) y en el de la creación (relación artista-obra) hay un momento “especular”, en que se constituyen las identidades subjetivas del artista y del espectador como entidades ópticamente separadas de la obra; momento de separación y contemplación que es de extrañamiento, dolor y agresión, y que queda asociado a violencia, *shock* y enfrentamiento. Cfr. nuestros apartados 3.8.2., 3.9.4, sobre lo que Fried llama el “problema de la composición”; cfr. también ToC: 11-12, 18 n



*terribilità*, tematiza el acto de mirar con una violencia sin precedentes, y dramatiza lo que Fried llama el momento especular de la separación<sup>170</sup>. El aspecto artificioso del color aplicado (como en el maquillaje), en tanto que pigmento material, así como toda asociación sensorial, más o menos estridente, que por su carácter puede conferirle cierta connotación de violencia, formarían parte de ese momento especular<sup>171</sup>, es decir, “narcisista” en el mal sentido, y también separador, violento, con un “efecto medusa” de enfrentamiento, horror y congelación. Pero es, particularmente, la artefactualidad, la literalidad del objeto pictórico, obstáculo a la penetración de la mirada empática, la que es en este caso porta tales connotaciones.

Conforme al análisis propuesto por Fried del estado de la tradición antiteatral y su problemática en época de Manet, éste y los otros artistas franceses de la “generación de 1863”, mostrando una ambivalente sensibilidad hacia el fenómeno de la teatralidad, habrían querido poner remedio a la crisis del *tableau* antiteatral combinando la ignorancia del espectador de la absorción con una estrategia deliberada de apelación inexpressiva a aquél, de efectos de confrontación, choque (*strikingness*) y violencia (o “exceso”, en la terminología de la crítica antiteatral contemporánea), en el llamado *tableau-portrait*<sup>172</sup>, cuyo paradigma sería el *Retrato de Victorine Meurent* (1862) de Manet, con el propósito de “estampar” la impresión de la imagen instantáneamente en la receptividad del espectador y asegurar su convicción<sup>173</sup>. En Manet, esa estrategia, donde el intercambio entre la mirada del espectador y la “mirada” del cuadro desencadena una violencia recíproca entre espectador y crítica, de un lado, y obra y artista, de otro, manifiesta la violencia que sería intrínseca al propio acto de representación<sup>174</sup>, y de la cual Fried encuentra una alegoría en las diversas versiones del *Fusilamiento del Emperador Maximiliano*, también de Manet<sup>175</sup>.

En Eakins, las tensiones resultarían de la naturaleza conflictiva de su proyecto pictórico entre lo gráfico y lo pictórico; es decir, de la incompatibilidad entre dos sistemas de representación. La transposición del plano gráfico horizontal al plano pictórico vertical en la representación pictórica da lugar a una doble distorsión con respecto a la imagen de la visión “natural: primero, haciendo un corte vertical en la realidad vista, y en la proyección del espacio vertical de la realidad al plano horizontal gráfico del dibujo preparatorio; luego, en la proyección de éste al plano pictórico vertical de la obra acabada<sup>176</sup>. Las tensiones irresolubles debidas a la inconmensurabilidad de los espacios de la representación gráfico y pictórico, pero debidas también a la interferencia de las dos visualidades opuestas, “estética”

---

19, 28-29, 29 n 19, 29-30 n 20, 38, 50 n 47).

<sup>170</sup> Cfr. ToC: 22-23, 25. Como nos ha hecho notar Guillermo Solana, esa violencia es muy notoria el autorretrato. Cualquiera que lo haya practicado sabrá por experiencia propia lo violento que es confrontar la propia imagen y la propia mirada reflejadas en un espejo, al acometer el acto de representarlas; y el uso de un sistema de espejos más o menos complicado que ofrezca un punto de vista indirecto sobre sí puede preferirse para evitar esa confrontación (sin embargo, y como en su momento se verá, hay que puntualizar que no es esto exactamente a lo que Fried se refiere: la función que atribuye al *dispositif* especular no es la mencionada, y sus conceptos de “momento especular” y *mutual facing* hacen referencia a la confrontación del artista con la obra *acabada*, o bien con la obra aún en proceso, pero como *resultado* provisional sometido a examen, y no tanto con la propia imagen del artista reflejada mientras éste la está retratando). Caravaggio habría optado, más bien, por captar sin paliativos esa violencia. Pero por otro lado, Fried se contradice en esto, pues sostiene que Caravaggio evitaba entrar directamente en una dinámica de la mirada, y que por eso solía empezar el dibujo de las cabezas por las orejas, en vez de hacerlo por los ojos; cfr. ToC: 32-33.

<sup>171</sup> ToC: 43-46; recordemos las quejas de Greenberg y de Fried sobre el aspecto artificioso y “cosmético” de la aplicación del color en la escultura contemporánea.

<sup>172</sup> Cfr. MM: 196-197, 211, 222-223, 235, 243-244, 266, 279-280, 404-405.

<sup>173</sup> MM: 21, 328-329, 356, 358-9; más sobre el tema en los apartados 3.6.4. y 3.7.6.

<sup>174</sup> MM: 507 n 233.

<sup>175</sup> MM: 357-358, 397.

<sup>176</sup> RWD: 82.

y “participativa” (que son tan constitutivas de la actividad pictórica como de la recepción), provocarían un “desgarramiento” de la visión<sup>177</sup>, que en obras tan ambivalentes y cargadas de violencia como *Gross Clinic* se manifestaría en el pleno afectivo bajo la forma de un “drama de la visión”: una “dialéctica” de placer y dolor, repulsión y fascinación de la mirada<sup>178</sup>, con la representación de la sangre, la herida abierta, la distorsión anatómica del cuerpo escorzado; al igual que en el caótico carácter de la proyección empática. En cambio, Fried recuerda que Courbet siempre evitó efectos de enfrentamiento y violencia, salvo en casos de equívoco (“when his art misfired”), que sería, según Fried, lo que ocurre en la recepción moderna de la obra de este artista<sup>179</sup>.

Si en una primera dimensión el proyecto realista de Eakins requería la coordinación de lo gráfico y lo pictórico, en este segundo plano más profundo de la dialéctica de la mirada requiere la eliminación de la visión en el propio acto de mirar<sup>180</sup>. En la variante dramática del realismo de Eakins, ese desgarramiento de la visión produce, mediante la técnica de shock, un efecto de mesmerización del espectador, que hace doloroso mirar pero imposible retirar la mirada; una fijación del espectador en suspensión entre dos actitudes opuestas hacia la obra que, por los medios que la producen y el efecto resultante, difiere de la dinámica de llamada-parada-retención de la relación obra-espectador propia de la tradición antiteatral francesa<sup>181</sup>, y que Fried explica diciendo que satisface el ansia del espectador por corroborar su propia realidad corpórea: esto sería lo “realista” (fidelidad a la condición corporal) de este realismo absortivo-dramático.

Esta violencia que es producto de una dialéctica de atracción y repulsión, deseo y aversión, interna a la mirada, se expresa en Menzel, como en Eakins, en forma de una perturbación de la visión, que Fried elucida con recursos similares a los iconológicos, en el análisis de las dos versiones de *Pared de Estudio* (1872) y de un estudio a lápiz de piezas del Museo de Salzburgo (1887)<sup>182</sup>. Fried la remite, en Menzel como en el caso de Eakins, o el propio Courbet<sup>183</sup>, a una problemática psicoanalítica y sexual de castración, frustración del deseo y miedo a la mujer (problemática enraizada en las circunstancias personales, y corporales, de Menzel); y en general, la privación de la visión no es sino la castración, como se hace evidente en el caso de Courbet, ya que la dinámica del impulso de unión con su propia obra frustrado por una separación final es, evidentemente, la del coito. Fried intenta dotar de un trasfondo más intersubjetivo a este problema de aquello que se resiste a la visión y que produce en ella una repulsión (y que incluye mucho de aquello que para los formalistas se resistía a su modelo de representación) a la luz de la teoría de Lacan sobre la anamorfosis como trampa tendida a la mirada<sup>184</sup>: la mirada es atraída justamente al ser confundida, como en Eakins la mirada era repelida y atraída por aquello mismo que la horrorizaba y agredía. Tales deformaciones serían expresión de una constitutiva incapacidad

---

<sup>177</sup> RWD: 85.

<sup>178</sup> RWD: 65.

<sup>179</sup> ToC: 29, 29 n 19.

<sup>180</sup> RWD: 65.

<sup>181</sup> RWD: 74.

<sup>182</sup> MR: 243-244.

<sup>183</sup> Cfr. CR: 187, 330 n 55, 331 n 57.

<sup>184</sup> Naturalmente, la fuente de Fried es aquí la disquisición del Seminario XI de Jacques Lacan, en torno a un cuadro de Hans Holbein; hemos utilizado la reciente reedición francesa de *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, ed. Jacques-Alain Miller, París: Seuil, 1973. Cfr. la sección segunda, “Du regard comme objet petit a”, pp. 79-135; especialmente el cap. VII, “L’anamorphose”, pp. 92-104. La lectura de Lacan, como la de Freud, es importante para todo Fried, pero no desarrollaremos aquí esta línea de investigación, que nos llevaría muy lejos de los intereses de nuestro estudio.

de dominio de la visión subjetiva, conflicto que afectaría aquí a la corporeidad y la empatía<sup>185</sup>; pero la argumentación de Fried es incompleta en este punto.

En Fried, pues, la visión, su ámbito propio, lo visual, y su acto, la mirada, no sólo son objeto de limitación en su papel para la tarea pictórica; resultan también ser ambivalentes. En torno a ellas hay una violencia que es producto de varios factores: del intento violento de llevar la visión más allá de sus límites, a la oscuridad de lo absolutamente cercano o al derroche energético que le imponen la complejidad y la proyección empática; de la resistencia a la visión de un orden de realidad (lo corpóreo y somático, lo ordinario e insignificante), y del intento de llevar ese orden a la representación; de la resistencia de la materialidad del arte a ser penetrada por la visión; de la incompatibilidad entre órdenes de representación heterogéneos y la resistencia de un orden de representación a ser llevado a otro. Pero también es violencia resultante de la dinámica interna de la visión, que es de separación y distanciamiento, y que es asimismo una dialéctica de atracción y repulsión cargada de connotaciones sexuales inconscientes y de represión. La facultad sensorial contemplativa, distanciada, neutra, ecuánime, científica y analítica de los formalistas, resulta estar cargada de una violencia que es constitutiva del acto mismo de la representación tanto como del de la visión y la contemplación, y que se manifiesta en la mirada del espectador tanto como en la “mirada” de la obra; así como en la resistencia y opacidad de la literalidad del soporte y los materiales del medio artístico: es decir, que afecta tanto a la faceta literal de la obra plástica, como a la ficcional o “ilusoria”.

### ***3.5.5. Repudio de la opticidad II. Sinestesia, unidad del espacio sensorial y repudio de la “pureza”***

Además de la negación y el rebajamiento de su papel, el segundo gran movimiento contra el primado de la visualidad en la obra de Fried es la recusación de la especificidad sensorial de lo “visual”: lo visual no es separable de otras esferas sensoriales; así como la recusación del criterio de determinación de la especificidad de las diversas artes por su adscripción exclusiva a una esfera sensorial. Al definir el formalismo las diversas artes en relación con una esfera sensorial determinada, el ideal purovisualista para el caso de las artes plásticas significó tanto una adscripción limitadora, o reducción a la esfera de lo visual, como una exclusión sistemática fuera de esta esfera de lo visual de cualquier elemento identificable como extraño a ella. La progresiva determinación y clarificación de la esfera de lo visual por medio de la actividad artística, debía conducir cada vez a una mayor especificación de lo visual, y esa especificación tiene lugar por una lógica de localización y exclusión de todo aquello que se descubre como extrínseco: lo verbal, el tiempo, y por supuesto, antes que nada, todos los demás sentidos que no son la vista.

Por el contrario, es recurrente en la historiografía de Fried un permanente coqueteo con la sinestesia, es decir, por la combinación de impresiones y percepciones de múltiples sentidos diferentes en la experiencia de la pintura. El interés de Fried por llevar el discurso teórico y analítico de la pintura hacia otros derroteros que el puramente visual es permanente, aunque todo hay que decirlo, presenta una escasa consistencia teórica o carácter

---

<sup>185</sup> MR: 124, 124 n, 280 n 34.

sistemático, al margen de su rechazo de la definición formalista del arte pictórico en términos de “arte visual”. Hay que aclarar que no nos vamos a referir aquí a “sinestesia” en sentido estricto: no se trata de fenómenos neuropsicológicos y perceptivos de asociación involuntaria y más o menos regular de percepciones o impresiones de diversos sentidos que son percibidas como reales y presentes por ciertos individuos, allí donde normalmente no se darían todas. Se trata más bien de un amplio rango de fenómenos, que oscilan entre el hecho de lo que podríamos llamar “multisensorialidad” de la percepción natural, en que los objetos se nos dan normalmente determinados por múltiples cualidades sensoriales reales de distinta naturaleza que les corresponden, y la práctica de asociaciones ficticias, imaginarias, entre percepciones “reales”, actuales (valga llamarlas “visuales”), procedentes de la experiencia de la representación artística, y modalidades sensoriales que no están directamente representadas en la obra artística, ni son propiamente experimentadas en ella como tales percepciones presentes, sino que sólo son sugeridas e imaginadas en virtud de algunos de los recursos, pictóricos o de otro tipo, puestos en juego por la representación.

En Fried, cuyo discurso se mueve sin reparos entre estos dos extremos que acabamos de distinguir, el concepto de “sinestesia” no puede tomarse en sentido literal; se trata de un cierto uso metafórico, que muchas veces conlleva no poco esfuerzo y mediación interpretativos, y no siempre inconscientes: es decir, que se trata de lo que más propiamente podemos denominar “metáfora sinestésica”, al modo como fue práctica habitual en ciertos períodos o corrientes de la literatura, entre los poetas barrocos o entre simbolistas como Rimbaud o Mallarmé. En ella, no se trata sólo de combinaciones de sensaciones o estímulos de los sentidos externos, lo que se llama “sinestesia de primer grado”, sino que se incluyen también asociaciones de tipo emotivo o incluso, más en general, con recuerdos y conceptos que pueden llegar a ser bastante abstractos; es decir, la sinestesia “de segundo grado”, entrando así en el ámbito de la identificación de lo que es el “tema” (contenido representativo) e, incluso, el “significado” de la obra plástica. Y Fried viene a vincular esta sinestesia metafórica con la multisensorialidad de la percepción natural: con la idea de que, siendo éste el modo como se nos da el mundo, a través de varios sentidos, es natural que el arte, vinculado con el mundo que representa, suscite asociaciones sinestésicas metafóricas, sobre todo si es arte figurativo, y de que es natural que el intérprete, que vive en el mundo como sujeto encarnado, y se interesa por cómo el arte lo representa, atienda a esas asociaciones.

Este impulso, en la primera época de Fried como crítico, se vio considerablemente limitado por la constricción de su compromiso con el discurso de la pura opticidad y el espacio óptico, si bien podemos encontrar algunas manifestaciones, sobre todo en el marco de sus análisis de obras de Jules Olitski, y en menor medida, de Morris Louis; en este marco, sin embargo, muchas de las observaciones más interesantes conciernen a la cuestión del papel en las artes plásticas de la temporalidad, que no es propiamente una esfera sensorial, observaciones a las cuales, en razón de su importancia y complejidad, vamos a dedicar todo un capítulo<sup>186</sup>. En cambio, en su obra historiográfica, Fried no tropieza ya con tal constricción, y sin embargo, si tratamos de limitarnos lo más posible a lo que acabamos de denominar “sinestesia de primer grado” (asociaciones entre estímulos sensoriales, propiamente dichos, de distinto tipo), todo se reduce, como dijimos, a un coqueteo, consistente en observaciones y sugerencias sobre estímulos y datos sensoriales de naturaleza diversa, principalmente (aunque no sólo) en el marco de obras de género de paisaje, referentes a estímulos sonoros, olfativos, cinéticos, térmicos, y sobre todo táctiles y somáticos internos

---

<sup>186</sup> Cfr. nuestro capítulo 3.5., “Tiempo e historicidad”.

(a estos últimos ya hemos hecho amplia referencia en apartados precedentes); o, siendo ya menos estrictos, estímulos de localización espacial tridimensional, así como la memoria de la experiencia y la vivencia pasadas.

Así, en *Absorption and theatricality*, en el marco de la poética pastoral del paisaje de Diderot, la experiencia imaginativa de “entrada” del espectador en la obra constituía ya una verdadera experiencia sinestésica, puesto que en los paseos imaginarios relatados por Diderot a través de paisajes de Joseph Vernet, Jean-Baptiste Le Prince y otros, e incluso, en descripciones de bodegones de Chardin, podemos ver al espectador percibiendo estímulos táctiles (la brisa), auditivos (viento, ramas de los árboles), olfativos (flores), lingüístico-sonoros (conversaciones con personajes que “habitan” el cuadro) etc.<sup>187</sup> Sin embargo, la mayoría de las asociaciones aquí están en boca y en textos de Diderot, más que en los análisis del propio Fried.

En cambio, en los libros posteriores, es el propio Fried quien asume la responsabilidad de la descripción de asociaciones sinestésicas análogas. Con vehemencia, en *Realism, writing, disfiguration* Fried pide al lector un esfuerzo de visión proyectiva para hacerse cargo del esfuerzo de Eakins por exigir, a su vez, al arte de la pintura y a sus espectadores “más de lo que cualquiera de ambos es capaz de dar”, cuando sostiene que en *La canción patética* (1881), si se mirara con bastante atención, se podría escuchar exactamente qué canta la intérprete... eso sí, siempre que se conociera bien el contexto de su gesto interpretativo vocal (es decir, la técnica del canto) y los usos y repertorio de la época:

... siempre me pareció que la cantante ha sido representada sosteniendo la nota final de su canción, y que si uno tuviese bastante familiaridad con el repertorio sentimental de la época, así como conocimiento de los movimientos de la boca y de la garganta al formar notas y sonidos específicos, sería uno capaz de determinar – en efecto, de ver – los tonos precisos que llenan la habitación en sombras. [RWD: 73]

lo cual indica el alcance del problema de la contextualidad del significado de la representación del gesto y la acción en arte figurativo y narrativo. En *Courbet's Realism*, la sinestesia hace aparición, por ejemplo, en referencia a la serie de paisajes (*Châtel Saint-Denis*, 1848; *Châtel d'Ornans*, 1849-1950; *Valle del Loue bajo la tormenta*, 1849) que, según Fried, influyen en aspectos determinantes del *Entierro en Ornans*; las constantes referencias al sonido de la trompa a propósito de *La presa* y a la “cacofonía alucinatoria” de *La muerte del ciervo*<sup>188</sup>, y aún otros, donde aparecen análogas referencias. En *Manet's Modernism* proliferan las referencias a cuestiones de modalidades temporales, direccionalidad, gestualidad, y el problema de su contexto de intelección, que acaba de ser aludido más arriba, ya que en buena medida es un problema de interpretación, contextualmente dependiente, de las asociaciones y pistas de carácter cinético y sinestésico; pero son asuntos que abordamos en otro lugar.

Y también en *Menzel's Realism*, reivindicación cumbre de la visión empática en la obra de Fried, abundan estas alusiones al interés, típicamente moderno, y según Fried, típico Menzel, por la experiencia multisensorial: a la evocación de todo un paisaje sonoro natural, ruidos de actividad humana o música<sup>189</sup>, olfato<sup>190</sup>, además de la motilidad, direccionalidad

<sup>187</sup> Cfr. la serie de textos de Diderot, en particular el célebre pasaje sobre Vernet del *Salon de 1767*, reproducidos junto con los comentarios de Fried, en AT: 119-127.

<sup>188</sup> CR: 171-179 y CR: 185-186, respectivamente.

<sup>189</sup> MR: 22, 157.

<sup>190</sup> MR: 143-144. Fried habla del “olor a viejo” de una representación de pilas de objetos guardados.

gestual y tensión muscular interna<sup>191</sup>, y de varios otros aspectos de naturaleza más o menos “táctil” y corpórea, vinculados a la noción de “realismo corpóreo”, y a los que ya hemos aludido extensamente. En este libro, el interés por la intersensorialidad adquiere un desarrollo especial, pues según Fried se trataría para Menzel de un “imperativo expresivo”, además de ser una inquietud compartida con la toda la cultura de su tiempo, y con figuras de la talla de Hermann von Helmholtz (1821-1894); sería, pues, un componente lógico del proyecto pictórico de Menzel, centrado en la corporeidad, aunque, como en Courbet, tan sólo a nivel inconsciente para el propio artista<sup>192</sup>. En esta ocasión, empero, hay un hecho que Fried puede aducir como punto de apoyo histórico<sup>193</sup>, y es la conexión personal real que habría existido entre Menzel y Helmholtz<sup>194</sup>.

Pero hay dos aspectos en *Menzel's Realism* donde la toma de partido de Fried en favor de la integración sensorial adquiere una consistencia teórica mayor de lo habitual. En primer lugar, hay una reflexión sobre la importancia en la iconografía y el proyecto pictórico de Menzel del tema de la integración funcional entre diversos órganos y sentidos corpóreos, tema estrechamente vinculado, por otro lado, al de la construcción tecnológica del cuerpo por la “prótesis”, en el sentido general de artilugios técnicos, herramientas, etc. que suplementan las limitaciones, naturales o accidentales, de las capacidades del cuerpo, sobre lo cual haremos las pertinentes observaciones<sup>195</sup>. El argumento de Fried es que en numerosas actividades cotidianas siempre se da la coordinación, en parte inconsciente, de múltiples órganos y sentidos físicos: la integración funcional abarca varios sentidos y la acción de miembros y órganos coordinados en una misma tarea, frecuentemente sin que haya consciencia de su complejidad, ya que se focaliza la conciencia en un aspecto, y el resto pasan a ser automáticos e inconscientes; y el caso ejemplar de ello sería precisamente el uso de herramientas o prótesis<sup>196</sup>, y muy pertinentemente, aquellas que tiene que ver con la producción o ampliación de estímulos sensoriales. Por ejemplo, en el caso de la coordinación de gesto instrumental y escucha al tocar instrumentos musicales, o la de tacto y visión al usar prismáticos<sup>197</sup>; objetos y usos que, iconográficamente, son temáticas destacadas en Menzel. En esta reflexión Fried enlaza con su propio discurso sobre la visión empática.

Esta reflexión se enmarca dentro de un argumento más general sobre la integración multisensorial, la cual se presenta desde el comienzo de *Menzel's Realism* como el modo propio de visualidad de Menzel<sup>198</sup>. En sentido más específico, esto abarca diversos aspectos, que Fried intercambia sin miramientos; al menos los siguientes: la “integración sensorial” propiamente dicha, de varias percepciones de diversa naturaleza sensorial presentes en un mismo fenómeno u objeto; la sinestesia como asociación metafórica de una percepción presente y otras no presentes de modalidades sensoriales diferentes (es decir, lo que antes llamamos “metáfora sinestésica”); la antedicha “integración funcional” de diversos sentidos

---

<sup>191</sup> MR: 24, 34, 179, 196.

<sup>192</sup> MR: 65.

<sup>193</sup> Fried siempre aprovecha estas conexiones históricas cuando se presentan, como en el caso de Diderot con Jacques-Louis David; aunque en caso de no haber tales puntos de contacto, como es el de Courbet con Félix Ravaisson, o de ser su sentido opuesto a las tesis de Fried (pongamos por caso, que Menzel hubiese conocido las teorías de Helmholtz y las otras figuras de que Fried habla, y que hubiese declarado expresamente su rechazo o menosprecio), ello no supone mayor óbice a sus esfuerzos interpretativos, pues priman los nexos internos de sentido.

<sup>194</sup> MR: 272 n 7.

<sup>195</sup> Cfr. nuestro apartado 3.7.3

<sup>196</sup> MR: 100-104, 245.

<sup>197</sup> Respectivamente, MR: 49 y MR: 47, 195.

<sup>198</sup> MR: 3-4, 50, 63.

y órganos en una única tarea común, con focalización consciente en un único aspecto. Este modo integrador de sensorialidad, en el argumento de Fried, es el que representa la vida y la verdadera realidad de la sensorialidad del cuerpo, que es la del hombre como ser encarnado; en comparación con el cual la pura sensorialidad visual (por ejemplo, bajo la forma de la “visión óptica” al estilo de la que Fried critica en Ruskin, o de las doctrinas formalistas de la pura visualidad), o la de cualquier otro sentido aislado analíticamente de los demás, por más que siempre se trate y se siga tratando de sentidos, y por ello, de realidades de naturaleza y raíz corporal<sup>199</sup>, no supone sino un artificio analítico y una operación de reducción con respecto de la originaria corporeidad de los sentidos. La integración sensorial de la totalidad de los sentidos es, en cambio, el verdadero modo de sensorialidad que representa nuestra inserción como seres humanos en el mundo ordinario de nuestra vida cotidiana, y por tanto, también el modo de contemplar la obra artística más naturalmente arraigado en la naturaleza corpórea de los seres humanos, finitos y encarnados, por encima de cuantos argumentos use el formalismo para defender la pura visión óptica.

Fried ya había empleado este argumento en textos críticos de su juventud, apoyándose en textos de Merleau-Ponty, para poder ganarse cierta distancia crítica respecto a la noción greenberguiana de pura visualidad, presentándola como algo con el carácter de una construcción artificial, más que el modo de sensorialidad primario que incluso para él, todavía bajo influjo de Greenberg, aspiraba a ser<sup>200</sup>. Ahora bien, en *Menzel's Realism*, Fried descubre, como parte del contexto de la cultura germana de la segunda mitad del siglo XIX, a toda una serie de autores que habían desarrollado una investigación, muchas veces partiendo de intereses o formación científica como fisiólogos, médicos, biólogos o físicos, otras veces como filósofos interesados por una fundamentación empírica de la epistemología, en el marco del movimiento generalizado de antihegelianismo y reacción a la filosofía idealista, y otras como pioneros fundadores de lo que sería la Psicología científica. Entre los cuales autores, el ya citado Helmholtz; el fisiólogo Johannes Müller (1801-1858), maestro de Helmholtz; Georg Fechner (1801-1887); Rudolph Hermann Lotze (1817-1881); Carl Stumpf (1848-1936); Wilhelm Wundt (1830-1920); así como los fundadores de la escuela psicológica y la estética de la empatía Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), su hijo, Robert Vischer (1847-1933), y Theodor Lipps (1851-1914); muchos de ellos, figuras que tendrían la mayor influencia en los orígenes del formalismo, en particular Müller, Helmholtz, y los fundadores de la Teoría de la Empatía; conexión de la que por primera vez da señas de haberse percatado Fried en este libro. De hecho, Fried estudia algunas de sus manifestaciones en el capítulo cuarto del mismo<sup>201</sup>; eso debe tener algo que ver con la conspicua desaparición de las menciones críticas al “formalismo-modernismo” como una formación ideológico-teórica única e indiferenciada, ya que las objeciones más claras de Fried ahora se dirigen propiamente al “modernismo” (en la figura de Justus Meier-Graefe<sup>202</sup>, y bajo el cargo de proyección ahistórica del “canon francés”), y con la sustitución de Greenberg, a quien ni siquiera se menciona, por John Ruskin como blanco polémico.

<sup>199</sup> MR: 282 n 2.

<sup>200</sup> Recordemos la observación de TAP: 232; cfr. nuestro apdo. 3.4.1.

<sup>201</sup> Titulado “An Aesthetics of Empathy”, MR: 35-39. Fried se apoya en la reciente antología *Empathy, form, and space: problems in German aesthetics, 1873-1893*, intr. y trad. Harry Francis Mallgrave y Eleftherios Ikonomou (Santa Monica, CA: Getty Center; Chicago, Ill., University of Chicago Press, 1994); y se centra en textos de Robert Vischer, August Schmarsow, y nada menos que la tesis doctoral de Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886; hay una reed. alemana reciente en Berlín: Gebr. Mann Verlag, 1999).

<sup>202</sup> Cfr. MR: 6, 8, 10, 12, 75, 75, 80, 83, 95, 98-99, 242. Ciertamente que las propuestas formalistas propiamente dichas le siguen pareciendo a Fried insuficientes, y así lo indica: más abajo vemos cómo critica la concepción visualista de lo táctil; y también le parece insuficiente el tratamiento de la cuestión de la empatía que ofrece Wölfflin.

Y la nueva forma que toma ahora el argumento de Fried es una crítica a la interpretación, valoración y posiciones ante esta constelación cultural que toma Jonathan Crary en su célebre estudio, *Techniques of the Observer*<sup>203</sup>, que el propio Fried resume y luego critica<sup>204</sup>. Crary reconstruye el contexto intelectual e histórico de una serie de descubrimientos técnicos, científicos, anatómicos, fisiológicos y psicológicos que llevan al surgimiento de la concepción moderna de los mecanismos de percepción como algo radicado en el cuerpo y no meramente receptivo y pasivo, sino productivo. En ella, un papel clave lo ocupa Johannes Müller, quien había sido el descubridor de las energías y canales nerviosos específicos de los diversos “sentidos”, difundiendo sus ideas en el *Handbuch der Physiologie des Menschen* (1838); ideas que los formalistas recibieron a través de otros autores, como Helmholtz, aunque éste no las compartía totalmente. En ellas, el formalismo se inspiró y creyó ver una respuesta a su exigencia de fundamento científico, codificándolas en forma del principio de separación de esferas sensoriales, que los formalistas creyeron exigido en aras de la claridad e intensidad de la experiencia artística; y de hecho, observaciones análogas a las de Crary, inspiradas en los estudios histórico-genealógicos de Michel Foucault, han sido aplicadas casi rutinariamente en la crítica a la posición de Greenberg por otros autores<sup>205</sup>.

La intención de la reconstrucción de Crary también era crítica: para él, tanto el discurso teórico y la práctica del formalismo y el modernismo artístico, como las nuevas técnicas y medios mecánicos de producción de representación, tales como fotografía, panorama y cine, eran solidarios y cómplices de la sociedad moderna del espectáculo y del consumo, y tenían su origen común en un movimiento de elevación a conciencia del carácter productivo y radicado en la naturaleza corpórea de la percepción; la cual naturaleza, sin embargo, ellas mismas habrían contribuido a ocultar y a hacer olvidar, en un movimiento de separación de los canales sensoriales y “descorporeización” y “purificación” de la visión, y de posterior “naturalización” de esta concepción “desencarnada”; movimiento del que sería resultado el programa de la “pura visualidad” (de acuerdo en esto con la crítica de Fried al formalismo). Crary, siguiendo la tradición que lleva de Benjamin y la Escuela de Frankfurt a Baudrillard y el Debord de *La sociedad del espectáculo*<sup>206</sup>, ve el lado negativo de la concepción fisiologista de la sensorialidad y de los canales sensoriales separados en su manipulación al servicio de la espectacularización social y del capitalismo, y de la construcción del sujeto moderno de la sociedad de consumo; pero por otro lado, Crary reconoce esa concepción, según lee Fried, como la única forma verdaderamente moderna de entender la sensorialidad y su carácter corpóreo, siendo la división de esferas sensoriales para Crary, por tanto, una especie de hecho irrebasable, indisociable de la condición corpórea de la percepción, y con un potencial emancipatorio que ha de ser aprovechado. Ahora bien, aunque de acuerdo en parte con Fried, a éste la crítica de Crary no le parece suficiente.

Lo que Fried critica a Crary, es lo mismo que objeta a los formalistas: critica su adhesión a la noción, derivada de las ideas de Müller, de que a los canales sensoriales fisiológicamente separados han de corresponder esferas sensoriales que necesariamente han

<sup>203</sup> Cfr. Jonathan Crary, *Techniques of the observer: On vision and modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass., and London: M.I.T. Press, 2001; el libro desarrolla las ideas y argumentos del importante artículo homónimo, “Techniques of the Observer”, *October* no. 45 (Summer 1988), pp. 3-35. Cfr. también su contribución, “Modernizing vision”, seguida de la subsiguiente discusión, en Hal Foster (ed.), *Vision and visibility* (“Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture”, 2), New York: The New Press, 1988, pp. 29-49.

<sup>204</sup> MR: 59-62.

<sup>205</sup> El ejemplo más reciente y voluminoso es el ya citado libro de Caroline A. Jones, *Eyesight alone*.

<sup>206</sup> Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris: Buchet-Chastel, 1967; trad. cast.: *La sociedad del espectáculo*, trad. José Luis Pardo, Madrid: Pre-Textos, 1999.



de ser concebidas como separadas; y le echa en cara a Crary que, con semejante concepción, no hay modo de dar cabida histórica a figuras como las que a Fried le interesan: Courbet, Eakins, Menzel; ya que su concepción corpórea de la sensorialidad (tal como Fried la interpreta, es decir, en términos de integración multisensorial) se opondría frontalmente a la concepción derivada de Müller. Ésta, además, desde una perspectiva filosófica, no permitiría una explicación suficiente, ni de la integración multisensorial que Fried destaca como hecho innegable, ni del nexo entre el material sensorial y procesos fisiológicos de la sensación y el mundo que experimentamos en nuestra vida ordinaria, donde no hay tales distinciones entre canales sensoriales: ello habría llevado a Müller a una explicación artificiosa que apela a un criterio innato de correspondencia (“una correspondencia natural, innata entre las sensaciones y el mundo”<sup>207</sup>), es decir, a un idealismo cartesiano e innatista que Fried no pierde la ocasión de condenar.

En cambio, Fried suscribe la concepción alternativa de Helmholtz, que Crary margina y tacha de “normalizadora”, es decir, sin potencial emancipatorio y restauradora del orden dado del mundo. Ante las deficiencias del enfoque de Müller, explica Fried, Helmholtz habría propuesto una teoría que Fried considera “constructivista y empirista”, intentando explicar la construcción progresiva del complejo mundo unificado y multisensorial de la experiencia a partir de los datos y procesos fisiológicos y sensoriales dispersos y elementales, proceso que permitiría al sujeto salir de la clausura en su círculo subjetivo de sensaciones supuestamente “puras” y simples, e ingresar en el complejo mundo real de la vida y “navegar” en él, restituyendo la sensación a la objetividad del mundo real y sus entes:

El compromiso *a priori* de Crary con las implicaciones epistemológicamente más radicales (o escépticas) de la doctrina de Müller sobre las energías específicas de los nervios – la doctrina de que cada uno de los sentidos es autónoma al nivel de los nervios – le conduce a enfatizar una concepción de la visión encarnada que es estrictamente óptica, en contraposición a mi comprensión del rol de la condición corpórea en el arte de Menzel. Continúo subrayando la importancia de las investigaciones decisivas sobre la *integración* de los sentidos de la visión y el tacto por Hermann von Helmholtz (discípulo de Müller), investigaciones que intentaban entender exactamente cómo los seres humanos logran desenvolverse por el mundo real, y sugiero que existe una fuerte analogía entre el proyecto “normalizador” de Helmholtz (el adjetivo peyorativo es de Crary) y lo que pretendo mostrar que es una preocupación consistente por la integración sensorial en las pinturas y dibujos de Menzel. [MR: 14]

De modo que la objeción de Fried va más allá de reprochar a Crary que desde su perspectiva no se entienda el lugar de Menzel en la cultura de su época (asunto que a Crary difícilmente le podría incumbir): le reprocha su toma de partido “*a priori*”; le reprocha que considere la posición de Helmholtz “normalizadora”. En el fondo, la objeción de Fried a Crary no es la de un historiador que reprocha a otro una imprecisión de sus observaciones y reconstrucciones de hechos históricos: es un debate que concierne a posiciones onto-epistemológicas; y tras ese debate con Crary, en realidad lo que hay es un debate con el formalismo. Fried identifica una posición como la de Crary (y la de Müller) como en el fondo “idealista” y de potenciales consecuencias “nihilistas”<sup>208</sup>. Por su parte, Fried pretende defender una posición que, siendo “realista”, se presenta como más “empirista” que la opuesta (más atenta a los “hechos de la vida”; más ecuánime ante los datos históricos); pero lo cierto es que tan *a priori* como la de Crary, es la toma de partido de Fried en favor de “la realidad del mundo”, y más precisamente, del “mundo” tal como lo conciben Cavell y él mismo (sobre todo en *Menzel's Realism*), es decir, como un mundo-de-la-vida radicalmente “ordinario”.

<sup>207</sup> MR: 62.

<sup>208</sup> MR: 62.

En este debate, se nos revela en su plenitud la sensibilidad intelectual de Fried como existencialista, o vitalista, y también el sentido y la naturaleza de su desacuerdo con el formalismo, y de su malestar en el marco teórico de la herencia formalista recibida a través de Greenberg. La corporeidad y la sensorialidad que interesan a Fried, las que Fried ve como clave (“necesidad expresiva e imperativo cultural”) en Menzel, son aquella condición que sitúa al sujeto en el mundo de la experiencia ordinaria, en el trato próximo e implicado con los objetos “reales” y con otros sujetos durante el curso de tareas y acciones ordinarias, aquellas en que se nos da el mundo de la vida y sus objetos cualitativamente complejos y completos; y no la pureza prístina del dato sensorial primario, que nunca es una experiencia vital originaria, ni los mecanismos fisiológicos internos de la teoría de Müller, que no pertenecen al orden del cuerpo vivido, sino al orden “literal” de lo que Fried llama “cuerpo-objeto”, pura fisiología y pura materia inerte. Pero precisamente es de este otro modo como el literalismo ve, según Fried, el ser humano y el cuerpo, con consecuencias destructivas para la potencialidad significativa y comunicativa del arte y del ser humano<sup>209</sup>. Concebir la sensorialidad basándose directamente en los datos del estudio fisiológico del cuerpo, y no en nuestra experiencia vital del mundo, es para Fried asumir un compromiso ontológico a priori que conduce por el camino que lleva al idealismo (y no precisamente el romántico, espiritual, vitalista, de Fichte, Schelling y Hegel, sino al fenomenista de Berkeley, o tal vez, el del positivista Mach<sup>210</sup>), al escepticismo, al nihilismo, y a la negación del mundo.

Y lo mismo puede decirse de una concepción del arte basada en ese modelo mülleriano, como fue la del formalismo: hasta cuando habla de lo táctil, lo hace desde una pura perspectiva óptica, y no como lo tangible del ámbito corpóreo, dice Fried, haciendo suya la crítica de August Schmarsow a Riegl<sup>211</sup>. Ahora bien, el pleno sentido de la crítica de Fried hay aquí que completarlo reconstruyendo interpretativamente una objeción que éste nunca llega a formular explícitamente, y dirigida contra algo que Greenberg nunca llegó a decir, pero sí dijo Fiedler:

Naturalmente, no nos engañamos acerca de algunas limitaciones a las que está sometida nuestra capacidad de aprehensión sensible. Sabemos muy bien que lo que en un principio se ofrece a nuestros sentidos como un todo coherente y múltiple debe ser destruido tan pronto como pretendamos comprenderlo. Sólo mientras mantengamos nuestra atención en cierto grado medio de intensidad podemos aprehender como un todo una impresión sensorial de cierto volumen. Si pretendemos aumentar la intensidad de la percepción sensible nos veremos obligados a pasar del todo a las partes, y cuanto más exactamente intentemos percibir tanto más parecerá reducirse el volumen de lo que todavía podemos percibir. Por otro lado, para acercarnos a ella, tenemos que disolver en sus componentes también la mezcla cualitativa de la impresión sensorial. Necesariamente ha de fracasar todo intento por aproximarnos cada vez más a la riqueza sensible global de lo que se presenta a cierta distancia como algo múltiple. Al intentar aprehender como tal la diversidad sensible de una impresión, podemos abarcar una única cualidad sensorial. Las demás se retiran en favor de ésta; se disipan hasta desaparecer casi totalmente de la percepción a medida que se intensifica la impresión de esa cualidad.<sup>212</sup>

Nunca más pertinente al respecto la insistencia de Fiedler en que el artista, en su actividad de representación, debe destruir la unidad del “objeto completo” (del objeto real, con consistencia material, con una multiplicidad de cualidades sensibles, tal como se da en el mundo de la vida) en beneficio del análisis y clarificación del material sensorial visual puro. Y nada más contrario a la posición que toma Fried. Desde este punto de vista, el evolucionado

<sup>209</sup> Cfr. nuestros apartados 3.7.3., 3.7.4.

<sup>210</sup> Fried cita a Crary sobre Ernst Mach en CR: 296 n 11; no explicita demasiado cuál es su opinión sobre Mach.

<sup>211</sup> En sus *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* (1905). Esta es una de las no muy numerosas ocasiones en que Fried invoca el nombre de Riegl; MR: 62.

<sup>212</sup> Konrad Fiedler, de “Sobre el origen de la actividad artística” (1887), en *Escritos sobre arte*, p. 204-205.

y moderno sujeto visual de Wölfflin, que se entrega al mundo óptico de puras apariencias, o el moderno sujeto cristiano de Riegl, que con una entrega análoga responde a un cambio “espiritual” (religioso; es decir: idealista y mistificador, diría Fried, que siempre se reivindica secular), aparece como un escéptico y un nihilista consumado, que en lugar de vivir el mundo, lo contempla, como un dato para ser analizado<sup>213</sup>, por medio de representaciones. Para Fried, esta concepción del arte revela una manera de ver el mundo que es incapaz de vivirlo salvo por mediación de representaciones, es sospechosa de nihilismo, y es la verdaderamente “normalizadora”, cómplice y también carne de cañón de la sociedad del espectáculo.

### **3.5.6. Representación, mimesis y realidad, II. “Verismo absoluto”: el realismo fotográfico y el cine.**

Un tercer tipo de “realismo” del que habla Fried recurrentemente, pero ya fuera del ámbito del medio pictórico, es el “fotográfico”. Fried reconoce su parentesco y localiza su nacimiento en “una misma coyuntura histórica” que los realismos decimonónicos de Courbet, Eakins o Menzel<sup>214</sup>, y sostiene incluso que el nuevo y naciente arte fotográfico, en el mismo momento de su aparición hacia mediados del siglo XIX, habría pasado a compartir con el antiguo arte pictórico la problemática de la tradición antiteatral, sobre todo en el género del retrato<sup>215</sup>. Sin embargo, para Fried es fundamental distinguir la noción de este realismo fotográfico, y contar con él como algo con características bien diferenciadas, pues su intención es enfrentarse al tópico de que la fotografía, en virtud de su capacidad de superar a la pintura en “realismo”, sustituye a ésta en su función representativa, y negar el supuesto subyacente a ese tópico: que en pintura y en fotografía, y en general en cualquier medio, “realismo” quiere decir lo mismo con indiferencia de los recursos dispuestos para la producción de la representación, y que esto que “realismo” quiere decir es, en particular, lo que la concepción mimética creía que era ser “realista”. Por regla general, Fried se sirve del concepto de realismo fotográfico como término de comparación con el realismo pictórico “corpóreo”, ya que nunca ha explicitado claramente las diferencias y concomitancias con el “realismo óptico”. Junto al Roland Barthes de *La chambre Claire*<sup>216</sup>, la fuente de inspiración de Fried en este tema es el argumento de Stanley Cavell sobre los nuevos medios técnicos de representación<sup>217</sup>; medios “automáticos”, ya que en ellos la producción de la representación es a través de la operación de un mecanismo que en parte es independiente de la corporeidad y en parte también de la voluntad del operador, con consecuencias drásticas para la cuestión del carácter expresivo o impersonal del acto creativo, y para el papel de los “automatismos”.

Fried insiste en la necesidad de una historia de la fotografía que tenga en cuenta la “especificidad mecánica” de su medio<sup>218</sup>; es esto lo que determina también la peculiar consistencia de su realismo y de su modo de representación. Básicamente, y según la lectura que Fried propone de textos teóricos de Disdéri, el realismo de la fotografía sería un “verismo

<sup>213</sup> El aspecto “constructivista” de las doctrinas de Fiedler es poco probable que haya llegado a Fried por medio de Greenberg, como ya hemos observado varias veces.

<sup>214</sup> CE: 282

<sup>215</sup> Para afirmarlo Fried, se apoya en un importante documento histórico, el célebre *L'Art de la Photographie*, publicado en 1862 por el fotógrafo y retratista francés André-Adolphe-Eugène Disdéri. Hay notables diferencias en el modo como el nuevo arte se ve afectado por esta problemática, diferencias vinculadas al carácter fundamentalmente diverso de los medios artísticos pictórico y fotográfico. Cfr. nuestro apartado 3.5.2..

<sup>216</sup> Roland Barthes, *La chambre claire: notes sur la photographie*: París: Gallimard, 1980.

<sup>217</sup> CR: 278-280, 362 n 109; la referencia es a *The World Viewed*, TWV: 185.

<sup>218</sup> MR: 247.

absoluto”, determinado por la peculiar constitución técnica del aparato de registro del medio fotográfico, de carácter mecánico, automático. Hasta cierto punto conforme, en este caso, con la concepción mimética de la representación artística, y al contrario que en el medio pictórico, el sistema de registro fotográfico sí estaría determinado, al menos en parte, por la acción causal de la realidad, presente en el acto de producción de la representación, sobre el medio de la representación, como consecuencia de lo cual el soporte de éste sería capaz de registrar en la representación producida los más mínimos detalles de la realidad situada ante el aparato, por ejemplo, los mínimos matices de la expresión de los modelos que posan ante la cámara<sup>219</sup>. Y, dentro de ciertos límites, lo haría más allá de todas las potencialidades y deficiencias de la capacidad manual y de observación del operador del aparato fotográfico, y también por encima de su voluntad, ya que según Fried, que en esto sigue a Cavell, el acto fotográfico, en que el operador activa el dispositivo y se ejecuta la toma, introduce una mediación temporal entre el momento de preparación, decisión y “programación” de los parámetros del aparato y el momento de realización, así como una limitación del control de este último, que lo hacen irreductiblemente opaco<sup>220</sup>.

La representación producida en el acto fotográfico será siempre el encuadre parcial, contingente y arbitrario de un trozo de realidad, representado desde un único punto de vista y con exclusión de todo el resto: tendrá siempre el rasgo del enmarque o el encuadre; y en el acto de toma fotográfica, el operador fotográfico quedará siempre “de un lado”, y su objeto, la realidad representada, del “otro lado” del aparato fotográfico y su acción: uno y otra estarán siempre, radicalmente, separados. En razón de esto, Cavell y Fried concluyen que en el acto de representación fotográfico no hay presencia del sujeto (el fotógrafo, el operador) ni del aparato en el objeto, que aquéllos son “extramundanos” con respecto a éste<sup>221</sup>, y que ello es determinante para el carácter realista de la representación fotográfica. El logro de este resultado, absolutamente verista y al mismo tiempo (o quizás justamente por ello) antiteatral, o tal vez a-teatral, conllevaría la contrapartida la adopción de un punto de vista limitado y contingente sobre la totalidad del mundo real que se quiere representar<sup>222</sup>: La representación fotográfica, producida siempre desde un punto de vista contingente sobre el mundo, sería siempre una perspectiva limitada y contingente sobre el mundo, tomada “desde fuera del mundo”; y la separación entre la instancia productora de representación y la realidad objeto de su acto de representación, convierte a esa instancia en extramundana: ajena al mundo ficticio de la representación producido por ella, no se implica de ningún modo en ese mundo, ni en la realidad que representa. Esto valdría tanto para el operador como para el aparato fotográfico. La extramundanía del aparato, la ausencia del sujeto operador que representa del escenario que hace objeto de su representación, serían correlativas a la parcialidad y contingencia del ángulo, enfoque, punto de vista y demás rasgos particulares de la representación del mundo, y a ello se debería el grado de verismo alcanzado.

La potencialidad de absoluto verismo en el medio de la fotografía es de realización limitada, debido al riesgo residual de teatralidad que comporta el requisito del tiempo de

<sup>219</sup> Por ello, quedará registrado cualquier atisbo de falta de convicción o de inseguridad suscitado en el modelo por su presencia ante el aparato, y restará convicción a la representación. Sobre las consecuencias que esto tiene en el contexto de la problemática antiteatral del género retrato y en relación con la cuestión de la modalidad temporal de la representación, cfr. el apartado 3.5.2.

<sup>220</sup> Cfr. nuestro apartado 3.9.3., sobre el automatismo del acto creativo y la ficción de autopóiesis de la obra artística.

<sup>221</sup> Una conclusión discutible, en vista de lo que hemos hecho observar en la nota anterior sobre la inseguridad del modelo en la situación de la sesión fotográfica.

<sup>222</sup> Razón para dudar aún más de las conclusiones de Cavell: una representación del mundo parcial y recortada, ¿podría serlo de éste en tanto que “no visto”?

duración del acto de la toma fotográfica (y por tanto, de detención del modelo en su pose), problema que se reducirá al mínimo con el perfeccionamiento técnico del medio fotográfico y la reducción de esa duración. Pero dicho potencial pierde todo límite una vez que este problema desaparece totalmente con la fotografía en movimiento, es decir, en el medio cinematográfico<sup>223</sup>, cuyo realismo sería el de un verismo ilimitado, que produce representaciones de una capacidad de persuasión infinita. Gracias, según Fried, al mecanismo de “des-realización” de la objetualidad física de la representación y de sus condiciones de exhibición, que ya había adelantado en “Art and objecthood”<sup>224</sup>, y que dan a la representación cinematográfica una condición análoga a la de la imagen onírica del sueño, el sujeto espectador queda tan excluido en el acto de la exhibición como su sujeto creador en el de la realización; pero de un modo que paradójicamente le permite su máximo grado imaginativo de autoinclusión, como vivencia participativa ficcional<sup>225</sup>. Haciéndose cargo de la comprensión de ese fenómeno que se suele llamar la “magia del cine”, o la capacidad que tiene el relato visual cinematográfico de suscitar el desdoblamiento y la proyección del espectador dentro de él en una intensa vivencia participativa, Fried la media con su teoría de la teatralidad a través de la poética pastoral del paisaje de Diderot y su concepto del estado idílico de *repos délicieux*. La actitud del sujeto de la percepción que se da tanto aquí como en el estado psíquico del sueño sería una “receptividad originaria”: la suspensión de toda actitud crítica de *sképsis* hacia lo que se vive y se recibe por los sentidos, aceptándolo como verdadera donación de realidad, en la cual se presentan vívidamente los seres del mundo de cosas; un modo de percepción no teatralizado, anterior a toda sospecha escéptica de engaño. La actitud resultante del sujeto sería un “materialismo originario”, la afirmación de lo dado como realidad<sup>226</sup>.

De resultas del carácter mecánico, automático, de su medio, la des-realización objetual del soporte de la representación cinematográfica permitiría al cine realizar el deseo “mágico” de la sensibilidad antiteatral, el de mostrar “el mundo sin ser visto”<sup>227</sup>, sorprender y captar las cosas tal como naturalmente ellas son en sí mismas y al margen de toda representación y de toda convención; un deseo vinculado al también mágico anhelo de la mitología del realismo, el de la producción “natural”, espontánea, por el mundo de una representación de sí mismo. La similitud con la fórmula en que Baudelaire condensaba el ideal del pintor realista bajo la concepción mimética no puede ser mayor: es en el nuevo medio técnico del cine donde se da la efectiva consumación, por medios mecánicos, del más absoluto “realismo”. Aunque, al menos en su tradicional encarnación analógica (pues el salto a la producción digital de la representación cinematográfica podría significar un cambio sustancial, sobre el que Fried aún se ha de pronunciar), ni pueda ser un arte

<sup>223</sup> Desde la perspectiva de estas reflexiones cavellianas hay que entender las observaciones de Fried en “Art and objecthood” sobre el cine como medio “no modernista”, al no tener que enfrentarse, supuestamente, al problema de la teatralidad.

<sup>224</sup> Cfr. nuestros comentarios sobre el cine como arte constitutivamente no-modernista, en el apdo. 3.4.5.

<sup>225</sup> Fried parece pensar que este doble efecto paradójico de máxima exclusión e inclusión, se debería al hecho de que simultáneamente el cine (por lo menos el que a él y Cavell les interesa, que no es precisamente el cine “abstracto” o experimental) es siempre en alguna medida narrativo, es decir, dramático, y por tanto, “capaz de abarcar las concepciones dramática y pastoral de la pintura” (AT: 325 n 81).

<sup>226</sup> AT: 235 n 81; Fried se apoya en las interpretaciones de Aram Vartaniam, “Diderot and the Phenomenology of dream”, *Diderot Studies*, VIII (1966), pp. 250-251, y Roland Mortier, “A propos du sentiment d’existence chez Diderot et Rousseau: Notes sur un article de l’Encyclopédie”, *Diderot Studies*, VI (1964), pp. 183-195.

<sup>227</sup> La frase inglesa es *to view it unseen*: “verlo [al mundo] sin ser visto”, “sin ser mirado”; y no “ver lo invisible”, como desafortunadamente reza en la traducción castellana de ese pasaje de *Courbet’s Realism*, dando pié a todo tipo de equívocos. Cfr. Cavell, TWV: 101-103; la frase es citada por Fried y repetida por él mismo en CR: 279.

modernista, ni pueda ser propiamente antiteatral, ni su logro sea verdaderamente el de la convicción.

### **3.5.7. Representación, mimesis y realidad, III. “Realismo” como efecto; el realismo pictórico frente al fotográfico**

Tradicionalmente, se presupone que “realismo”, “mimesis” y “abstracción” son tres conceptos relacionados, en el terreno de lo obvio: los dos primeros por inclusión, ya que un modo tradicionalmente muy extendido de entender el realismo en artes plásticas es desde una concepción mimética, como una práctica artística basada en la fiel imitación de los rasgos de la realidad dada. “Abstracción”, por el contrario, siendo lo no referente a nada, no parecido ni imitativo de ninguna realidad previamente dada, se relacionaría con los dos anteriores por contraposición o exclusión. La cuestión de realismo *versus* abstracción se plantea entonces como la de la relación representación artística-realidad. El formalismo, por su parte, se inaugura como polémica contra la concepción mimética de las artes dominante en el siglo XIX, y expresada entonces en las poéticas del realismo; y esto es así tanto en el caso del formalismo plástico con Fiedler, con su debate contra la concepción del realismo y de la verdad artística del “naturalismo moderno”<sup>228</sup> (aunque Fiedler, como Hildebrand, se mueve bajo el presupuesto de una práctica artística que es siempre figurativa, y en algún modo y medida “representacional”), como en el musical, con Hanslick: recordemos, por ejemplo, la crítica de Hanslick contra la mimetización musical de las cualidades puramente expresivas de la voz y el habla humanas y contra la “estética del sentimiento” (*Gefühlsästhetik*), la cual no era sino una teoría de la música como arte imitativo de sentimientos<sup>229</sup>. Se ha dicho, por ello, que el formalismo estaba destinado a convertirse en poética inaugural de la abstracción; aunque es importante tener en cuenta que los teóricos fundacionales del formalismo plástico en su fase clásica generalmente no dirigieron sus críticas contra la práctica artística basada en la figuración, de por sí.

Fried parecía seguir los pasos de esa tradición formalista cuando, operando ya, igual que Greenberg, desde el supuesto de prácticas artísticas fundamentalmente no-figurativas, proponía los conceptos de “representación”, “abstracción” y “figuración” que hemos examinado a lo largo de los primeros apartados del precedente capítulo. Sin embargo, el interés de Fried por el realismo y la figuración (en el sentido convencional del término), se remonta ya a tiempos de su primera época como crítico, cuando, estudiante de postgrado en Harvard, había comenzado ya a estudiar la pintura francesa del siglo XIX; se detecta en la célebre nota sobre Manet en “Three American painters”, donde atribuía a este artista un propósito “realista”, que describía como “la transcripción objetiva de la realidad, de un mundo al que uno pertenece realmente”<sup>230</sup>, y explicaba su papel como figura de tránsito al modernismo como consecuencia del necesario fracaso de ese propósito en un mundo moderno que se ha retirado del alcance de los recursos representacionales de la pintura, y al que la conciencia alienada del individuo ya no se siente pertenecer plenamente<sup>231</sup>.

<sup>228</sup> Cfr. “El naturalismo moderno y la verdad artística” (1881), incluido en la traducción selectiva de sus *Escritos sobre Arte*, pp. 135-167.

<sup>229</sup> Cfr. los caps. I, “Die Gefühlsästhetik”, y II, “Die ‘Darstellung von Gefühlen’ ist nicht Inhalt der Musik”, de su *Vom musikalisch Schönen*, pp. 1-19, 20-57 de la ed. que hemos venido citando, respectivamente.

<sup>230</sup> TAP: 260 n 4.

<sup>231</sup> TAP: 261-262 n 4.

Pero en sus trabajos históricos, y tras el cambio metodológico propiciado por el repudio de la dualidad “forma/contenido”, esta preocupación por la noción de “realismo” cobra forma y vida nuevas. Fried plantea su distinción fundamental entre dos tipos de realismo pictórico, el corpóreo y el óptico, y un tercero, el fotográfico, en un marco general que es el de una reflexión sobre la representación, y en particular, sobre la representación figurativa, y la noción de mimesis. A la luz de su compromiso crítico inicial con la abstracción, este interés no puede resultar más llamativo. Fried explica a este respecto que hay un vínculo entre estas sus dos facetas; pero:

....no porque, como la doctrina formalista sugeriría, dicha participación [en el arte abstracto] me haya hecho capaz de ver algún núcleo abstracto (el cual no existe) más allá de la apariencia realista de las pinturas de Courbet, sino más bien porque, estando familiarizado con la abstracción, es el arte realista de Courbet o Eakins el que me ha parecido particularmente necesitado de explicación. [CR: 51]

Formado como crítico en el arte abstracto, Fried encuentra problemáticos precisamente todos los tópicos y presupuestos habituales sobre representación figurativa y realismo. Y como ya lo hicieron los autores formalistas, plantea, en efecto, una cierta crítica de la concepción mimética del arte, y de la noción de “realismo”. Ahora bien, a diferencia de lo que ocurría en el caso del formalismo, no pretende ser una crítica al realismo en sí, ni como presunto estilo, poética o movimiento artístico; ni tampoco, en general, a la noción de “realismo” en artes plásticas. Al contrario, su interés favorable por todo lo que en pintura se ha denominado “realismo” distingue claramente a Fried de los formalistas. Más bien su crítica se dirige contra cierta manera más o menos habitual de entender en qué consiste el realismo, y contra la forma de concebir la relación de la representación artística con la realidad que esa preconcepción habitual del realismo implica.

En su historiografía, Fried toma posición contra cierta preconcepción ingenua y muy difundida del realismo. Dicha manera habitual de entender el realismo en artes plásticas se encuadra en una tradicional “concepción mimética” de las mismas, donde se ha de entender “mimético” en un sentido tan vago como genérico del término: es decir, aquella concepción que sostiene que la construcción de la imagen artística consiste en la “imitación” (como quiera que este concepto a su vez se entienda) de una realidad actualmente presente y dada de antemano: una concepción pasiva, donde el acto creativo y su producto se dejan determinar por una “realidad” externa. Fried no admite tal cosa. En el medio pictórico, argumenta Fried, la representación nunca se produce de este modo: la realidad no es nunca una causa de la representación artística, cosa que haría de ella un objeto “natural”, una mera “imagen”, sino que toda representación es producto de una construcción, realizada con los recursos propios y exclusivos de un medio, en aras de un propósito artístico deliberado, al que obedecen todos los detalles de su resultado. Aquí es quizás donde encontramos más continuidad con la exigencia formalista que latía en la teoría de Greenberg, de que la representación artística mantuviera un cierto grado de opacidad, es decir, que no se disolviera en la apariencia absolutamente mimética de una ilusión completamente indiscernible de cualquier realidad “natural”; aunque Fried a estas alturas haya recusado que el modo de garantizarlo sea una explicitación o énfasis literalista en la materialidad del medio, la cual es igualmente un dato “natural”.

También aquí encontramos una cierta continuidad con los conceptos y planteamientos que Fried propuso durante los años 60, particularmente el de “representación”, ya que no el de “figuración”; y se puede decir que, recuperando esos conceptos, para Fried toda representación, en cuanto que artística, incluso la más figurativa y realista, es siempre algo “abstracto”. Pero no al modo formalista, como una pura configuración “decorativa” de

elementos plásticos, sino en tanto que es siempre un producto humano, construido e intencional. Lo que no quita cierto espacio en el arte para la pasividad, pero bajo la forma de los automatismos necesariamente involucrados en una práctica artística que es siempre activa, ya que toda actividad creativa y voluntaria humana encierra su contrario, automatismo y pasividad, y hunde sus raíces en éste<sup>232</sup>. Ni tampoco impide que haya un lugar en el arte para la producción “natural” de representaciones”: Fried sí reconoce el lugar que ocupa en la mitología realista de la creación pictórica la “fantasía fotográfica” de un acto totalmente automático e involuntario de creación, en que la realidad produce su propia representación pictórica, una “imagen natural”, sin mediación de esfuerzo físico ni decisión voluntaria del artista; pero esa concepción tiene su papel únicamente en cuanto que fantasía irrealizable<sup>233</sup> y como término de referencia alegórico.

En esta línea, Fried caracteriza la concepción imitativa del realismo, para criticarla, en su *Realism, Writing, Disfiguration* y en *Courbet's Realism*<sup>234</sup>, como un “ilusionismo ontológico”: según ella, la producción de la imagen artística sería una especie de proceso de causación eficiente, en que la “realidad”, actualmente presente en la “escena originaria” del acto de representación, produce cada uno de los rasgos de su propia representación por acción sobre el agente y el medio de la representación, casi como una acción por contacto. Y lo hace, de algún modo que queda sin tematizar, con la intervención mediadora de ciertas capacidades imitativas del artista, pero sin participación de otras posibles capacidades no imitativas y de carácter más “activo” que éste pudiera tener; por ejemplo, la “imaginación” o “fantasía” (que en las teorías antimiméticas del formalismo solía ser la facultad activa, y la fuente de toda producción artística):

Creo justo decir que la historia del arte como disciplina ha tendido a ver las obras realistas de cualquier periodo como si no fueran nada más que transcripciones precisas de una realidad fuera de ellas, o en cualquier caso, como si su “efecto realidad” (el *effet de réel* de Barthes) fuera simplemente una función de la habilidad del pintor al representar más o menos exactamente lo que estaba o se presentaba ante sus ojos. [CR: 3]

La producción de representación sería aquí como un proceso en que el soporte físico de la representación se ha dejado penetrar por una incidencia de “la realidad”, y donde el acto de producción de la representación ha sido determinado, pues, por la realidad representada, ofreciéndose en el resultado la huella de dicho influjo, que produce la ilusión de ser aquello mismo en lugar de lo cual está, aquello de lo que es huella.

El propósito del artista “realista”, según tal concepción, sería “representar la realidad tal como sería si él mismo [el artista] no existiese” (Fried atribuye esta fórmula a

---

<sup>232</sup> Fried parece afirmar la voluntad y el aspecto activo del arte pictórico a costa de toda pasividad; pero no es así. Pues Fried, en línea con su adopción del principio deconstructivista de la crítica a las oposiciones binarias, y también con lo que él declara ser su método “analógico”, lo que sostiene es justamente el carácter mixto, ambiguo, de la actividad artística de creación, que estaría constituida siempre tanto por elementos de actividad como de pasividad (aspecto crucial en la argumentación en su *Courbet's Realism*), y que hundiría en ésta sus raíces, como lo cultural y humano las hunde en la naturaleza. Cfr. nuestro apartado 3.9.4.

<sup>233</sup> CR: 280. Fantasía tanto más irrealizable para la pintura cuanto que sólo es realizada en la fotografía por implicar el carácter mecánico del medio de ésta una ausencia total del sujeto de la representación respecto del mundo que se hace objeto de esa representación, así como su ausencia del acto de producción de ésta. Esto es imposible en el arte pictórico, y menos en el realismo pictórico, uno de cuyos rasgos “realistas” es justamente cierto compromiso con la continuidad entre el sujeto corpóreo de la representación y el mundo que representa (y en cuanto que mundo no objetivado, sino vivido como espacio sensible al que se abre el cuerpo del sujeto).

<sup>234</sup> CR: 3; RWD: 11, 64.



Baudelaire<sup>235</sup>); y tiene un componente objetivista, o positivista, en el presupuesto de que hay una realidad dada de antemano e indiferentemente a la actividad de su representación o a la ausencia de la misma<sup>236</sup>. No deja de ser curioso, por otra parte, el hecho de que el propósito del artista realista según dicha concepción, y en la fórmula de Baudelaire, sea de lo más parecido que pueda concebirse nada menos que al objetivo del artista antiteatral: que lo representado en la representación aparezca en ella como si no estuviera siendo mirado ni representado en absoluto, o como si este hecho le fuera indiferente; es decir, ver y mostrar “el mundo sin ser visto”<sup>237</sup>, como si el espectador no estuviera ante su representación. En eso consiste el ideal de autenticidad o naturalidad de la representación no teatralizada; un ideal cuya realización plena, sin embargo, no será asequible a las artes plásticas, ni siquiera a la fotografía, sino sólo al cine, en virtud de las características propias del soporte y del dispositivo técnico de su medio.

Esta concepción mimética del realismo es un “objetivismo”, en el que lo “real” es una causa actual, que determina todos los rasgos de la representación: la realidad es un origen, y no un efecto ilusorio, de ésta. Hay dos consecuencias de este planteamiento que Fried lamenta especialmente. Con respecto a la concepción del acto creativo, la concepción mimética, señala, “pone muy excesivo énfasis en el ver y ni de lejos el suficiente en el acto de pintar”<sup>238</sup>: enfatiza la pasividad del mirar del artista por encima de su hacer intencional; una hipóstasis del papel de la visión sobre la acción en la representación pictórica que hace del acto de pintar algo secundario con respecto al acto de ver y a su objeto, haciendo del pintor “un ojo antes que una mano” (mientras que Fried, por su parte, declara haber “minimizado el rol de la visión”<sup>239</sup>). Fried achaca esta hipóstasis de lo visual tanto a las teorías “narcisistas” de la creación artística y de la relación artista-obra (las cuales, en opinión de Fried, no son sino una versión subjetivista de la concepción mimética del realismo), como al discurso purovisualista del formalismo sobre la opacidad, que no es más que una racionalización ahistórica de la concepción impresionista de la pintura.

A efectos metodológicos y de interpretación y recepción, al concebirse así la representación pictórica realista, denuncia Fried, los rasgos de la representación se explican por el “argumento de la realidad”, que apela a la “escena originaria”, o realidad supuestamente presente en, y representada por, el acto de producción de la representación: los rasgos de la representación son los que son, “porque” son los de la realidad representada, corresponden a ella. Este argumento, dice Fried, es tautológico y se excusa de una verdadera explicación, no haciendo justicia a la responsabilidad creativa del artista<sup>240</sup>. Bajo tal presupuesto, muchos rasgos de dicha representación habrían sido dados por naturales, obvios y carentes de particular significación, y consecuentemente ignorados, en cuanto que supuestos efectos no intencionales de acción causal natural o de los mecanismos “naturales”

<sup>235</sup> CR: 5; el pasaje de Baudelaire al que Fried se refiere pertenece al texto de la “Exposition Universelle de 1855”; en la edición citada por Fried: Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques: L’art romantique*; ed. Henry Lemaitre, París: Garnier, 1961, p. 329.

<sup>236</sup> Siguiendo un “mito realista” similar, Thomas Eakins habría adoptado la concepción albertiana del plano pictórico como ventana, y el modelo de “perspectiva perfecta” de Rembrandt Peale, consistente en el trazado de los contornos de la realidad vista sobre un cristal (RWD: 79-80 n). De aquí su interés por la fotografía como modelo de traslación directa de un plano vertical (el de la sección encuadrada de realidad) a otro (el de la placa), sin distorsión y “automáticamente” (RWD: 83-4); este interés por el automatismo de la representación se reflejaría tal vez (Fried no llega a decirlo) en la personificación de la figura del pintor, según afirma Fried, en la máquina de registro de difracción del retrato del *Professor Henry A. Rowland*, realizado por Eakins.

<sup>237</sup> CR: 279.

<sup>238</sup> CR: 275.

<sup>239</sup> Ibid.

<sup>240</sup> RWD: 11.

de la representación; cuando en realidad, todos y cada uno de los rasgos de la representación artística, sea realista o no, han de considerarse como productos deliberados de una acción e intencionalidad artística más o menos consciente, que son portadores de significado y requieren interpretación, y, por tanto, se debería atender a cada uno de ellos con cuidado, considerarlos significativos, y atribuirlos al artista, y no a la naturaleza representada, ni a lo dado.

Muy al contrario, el realismo, al menos en pintura, no se produce de modo mimético, sostiene Fried, apoyándose también en nociones extraídas del psicoanálisis. Todo “realismo” de una representación artística, no es sino un “efecto” de ésta sobre el espectador, producido por el manejo con fines artísticos de los recursos propios del medio pictórico: parafraseando a Roland Barthes, el realismo pictórico es un efecto, el “efecto realidad”<sup>241</sup>, producido por una representación en un espectador. En el medio pictórico, y en artistas realistas como Courbet, Eakins o Menzel, todo verismo es un “efecto”, un resultado de actos deliberados de decisión artística, de un proyecto o intencionalidad pictórica (bien que tal vez inconsciente); resultado que no se debería ni al funcionamiento del medio como mecanismo automático de registro, ni a la acción causal de la realidad sobre la representación, puesto que ni siquiera es lícito presuponer que en el momento de la producción de ésta se hallaba una tal “realidad” presente ante el creador, ni que dicha realidad tuviera los rasgos con los que su representación la muestra<sup>242</sup>. Cada rasgo de una representación artística y pictórica realista será, pues, deliberado, portador de significado, y exigirá al historiador ser cuidadosamente interpretado, conforme con las consecuencias de la tesis psicoanalítica de la contingencia de la existencia y contenido fácticos de la “escena primaria” con respecto a la génesis del trauma y del requisito de exhaustividad del análisis completo del relato onírico. Y en tales condiciones, es claro que el riesgo de artificiosidad (teatralidad) no puede deberse a las mismas razones que en el caso de la fotografía; aun cuando pueda llevar a consecuencias similares, como por ejemplo, en el caso de las composiciones narrativas de muchas figuras y carácter dramático, problemáticas y ambiguas con respecto a su cualificación teatral o no teatral, ya que históricamente ambos conceptos son constitutivamente inestables. Fried rechaza así una concepción “objetivista” y mimética que, salvo el detalle de que la realidad imitada es un “mundo al que uno pertenece”, no era otra que la suya en la citada nota sobre Manet de “Three American painters”<sup>243</sup>. Una preconcepción en la que Fried encuentra, efectivamente, la trasposición de los rasgos específicos de la representación fotográfica a ámbitos ajenos al medio fotográfico.

En virtud de esa diferencia de relación con la realidad en la producción de la imagen, la pintura supera a los medios de representación mecánicos en capacidad de representación y expresión de efectos y valores somáticos, de una manera que la fotografía no puede jamás superar. El marcado de superficie en la fotografía, conforme al proceso de toma de la imagen, se produce por contacto: es, pues, un signo indéxico. Fried asume de Patrick Maynard la concepción común a fotografía, pintura y otras artes gráficas como “técnicas de marcación de superficies”<sup>244</sup> (acercando el tema del medio al de la marca y la huella), es decir, de “transferencia” de rasgos (como lo es el acto empático de proyección emotiva). Pero una vez

<sup>241</sup> Fried adopta la noción de “efecto de realidad” (*effet du réel*) de Roland Barthes; cfr. RWD: 63-64, 83; CR: 3, 5, 292 n 4.

<sup>242</sup> En efecto, para Fried el acto de la producción de la representación, como la “escena originaria” de la génesis del trauma en el psicoanálisis, es siempre sólo una hipótesis, que queda retrotraída a un momento siempre anterior respecto a todo acto analítico-interpretativo, y cuyo estatuto es, pues, meramente especulativo.

<sup>243</sup> Y donde el detalle de la “pertenencia al mundo”, que muestra el incipiente existencialismo de Fried, delata probablemente también el influjo del Lukács de *Historia y conciencia de clase*.

<sup>244</sup> MR: 249. Cfr. Patrick Maynard, *The engine of visualization: thinking through photography*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1997.

más, en la fotografía, el automatismo, o carácter no intencional, así como la modalidad temporal del proceso, introduce una diferencia clave: la fotografía es una técnica de marcado automática y simultánea, o instantánea: las marcas que producen la ilusión no tienen direccionalidad, variaciones de presión ni otras señas de un carácter intencional o de productos de operación corporal, que permita hacer inferencias sobre el aspecto corpóreo de su producción (velocidad, orientación, axialidad, etc.). Con respecto a las huellas del acto de producción y de su sujeto en la representación, este hecho impide la proyección empática de la que depende toda captación interpretativa de las cualidades y valores “corpóreos” de la pintura y otras artes no mecánicas. Del mismo modo, y respecto a las huellas del objeto de la representación, la representación fotográfica, dice Fried, permite sólo “imaginar el objeto real”: da una representación de ciertos rasgos de la imagen de aquél; pero no ofrece nada de su “valencia corpórea”<sup>245</sup>. No es extraño, pues, que la indexicidad esté ligada a la literalidad, e incluso al literalismo (o a algo similar, ya que no es mencionado con ese nombre en este contexto), entendido como el rechazo de toda posibilidad de transfigurar inmanentemente la alteridad material de lo ordinario por la actividad interpretativa de proyección y empatía: el empeño en no ver las cosas que como otra cosa que como materialidad, y como materialidad siempre exterior e inerte, nunca como corporeidad animada de vida interna; esto y la teatralización de la experiencia son fenómenos concomitantes. La fotografía es, pues, una “tecnología de distanciamiento”<sup>246</sup>, que queda alineada con un mero realismo óptico (permite representar la forma visible del objeto material, pero no sugerir sus valores corpóreos).

En la pintura, como proceso de representación no totalmente automático, la única manera en que el pintor se ve “determinado” por la realidad al pintar es porque vive en ella, y por su experiencia vivida de ella, a la que se propone ser fiel. El proceso no totalmente automático se basa en la decisión, y permite la exclusión selectiva; por ello tiene un poder para evocar cosas que no son literalmente vistas y mostradas, tematizar estados de psicofísicos de absorción e implicar la imaginación y emoción del espectador; un poder que sobrepasa la capacidad de sugerencia (ya que no la de persuasión) de cualquier medio automático de producción de imágenes, incluyendo la fotografía y (habría que pensar, según lo que Fried sostiene) también el cine<sup>247</sup>. A pesar de que la distinción entre procesos de representación automáticos y no automáticos se desdibuje, dado que, como Fried admite e insiste, el acto creativo de representación pictórica involucra siempre automatismos, aunque en este caso no sean los mecánicos de un aparato fotográfico, sino de tipo orgánico y psíquico, siempre hay una diferencia en el grado y tipo de automatismo<sup>248</sup>, y esa diferencia es decisiva. El automatismo es responsable de la involuntariedad y no-selectividad de los medios de representación mecánicos, basados en un “aparato”, tanto como en la producción de imágenes por medio de espejos, reflejos o haces de luz. Y en el medio fotográfico, la separación temporal entre el acto de decisión y el de producción de la imagen en la toma hace de éste un acto totalmente automático, sin posibilidad de decisión ni selección. Por el contrario, en las artes plásticas tradicionales, la voluntad interviene continuamente, junto con los automatismos, en todo momento del proceso de producción de la representación<sup>249</sup>. Esto permite al artista no sólo seleccionar y omitir qué quiere representar, sino también, en la

<sup>245</sup> *Ibíd.* Hay que decir que, mientras que en lo que hace al acto de representación y su sujeto, el argumento de Fried parece sólido, en el caso del objeto representado la distinción de Fried es oscura: no queda claro qué pudiera ser la realidad del objeto sin su valencia corpórea, conforme a la posición del propio Fried.

<sup>246</sup> MR: 252.

<sup>247</sup> ToC: 37-39.

<sup>248</sup> ToC: 22.

<sup>249</sup> Particularmente en lo que Fried llama el “momento inmersivo” del acto pictórico, que es el de la ejecución, la intervención directa sobre el soporte.

propia omisión, sugerir aquello mismo que decide no mostrar, excluyéndolo de la representación; lo que implica la capacidad de evocar también momentos y registros temporales diversos, o estímulos sensoriales distintos del “puramente visual”<sup>250</sup>. La exploración barroca del ilusionismo pictórico, en Velázquez, en Caravaggio o en los llamados “acertijos visuales” de los Carracci, sería una exploración de la capacidad de “decir más de lo que se puede mostrar” en la representación, de identificar, reconocer e interpretar lo que ésta representa sin que esté dado “visualmente” en ella por completo; y probaría una clara conciencia en aquellos pintores de la diferencia entre el arte que practicaban y los medios mecánicos de producción de representación e imagen de los que su época disponía, tales como espejos y cámaras oscuras<sup>251</sup>.

Para el formalismo, tales juegos de identificación y sugerencia serían triviales, y sólo probarían la persistencia de una sumisión ilícita de lo puramente visual, sensorial, a categorías que le son ajenas y al concepto abstracto, para la finalidad extraartística de la identificación de “objetos reales”, del “tema representado”: si ha de haber pensamiento y conocimiento en el arte, dirá el formalista, no puede ser a través de tales categorías prestadas. Para Fried, en cambio, muestran una parte fundamental de la potencia ilusionista de la pintura; en el poder de sugerencia que supone esta capacidad de evocación de la pintura, y que reclama la actividad de interpretación del espectador y compromete todos sus sentidos (y que reclama un método capaz de responder a ese compromiso<sup>252</sup>), Fried encuentra una de las propiedades más exclusivas de las artes “visuales”: su exclusividad ya no radica donde la vio el formalismo, en la referencia a, o la construcción de, un mundo de pura sensorialidad visual, sino en la exclusión, la sugerencia, y el estímulo imaginativo de la interpretación y de todos los sentidos, anclados en un mundo ordinario de la vida cotidiana, que es un espacio al que todos los sentidos se abren, y en el cual todos cohabitan y se encuentran.

Aunque en otras cosas no esté de acuerdo, Fried concuerda con Jonathan Crary en el diagnóstico de que “la invención o más bien el desarrollo de la fotografía sirvió para reprimir la conciencia del cuerpo que había venido pasando a primer plano”<sup>253</sup>, la misma conciencia que habría estado lúcidamente presente en el realismo pictórico hasta época de Courbet. Comparte la crítica de Crary a la “naturalización” y generalización, por efecto de la fotografía, de la convención del “punto de vista” único, fijo y distante de la producción de la representación; una convención vinculada, por cierto, en la relación de lo condicionado a su condición de posibilidad, a la separación entre el autor o productor de la representación y el modelo o realidad representada: sin separación no puede haber “punto de vista”<sup>254</sup>. Convención que sería propia y exclusivamente fotográfica, pero se habría impuesto ideológicamente como algo natural también para las otras artes “visuales”, como

<sup>250</sup> ToC: 38-39, 42-43.

<sup>251</sup> Los “acertijos pictóricos” de Annibale, Agostino y Ludovico Carracci, que hacen de caso ejemplar para Fried, son una práctica de elisión de partes de figuras y otros rasgos en la representación y el reto de la reconstrucción de cuál es el objeto o realidad representada a partir de lo dado en aquella. También Velázquez en las “Meninas” yuxtapone referencias a la representación especular y la pictórica, pero sin equipararlas, o la capacidad de Caravaggio para sugerir distintas modalidades temporales. Cfr. ToC: 38-39, 42-43; para Velázquez, ToC: 40-41 n 34.

<sup>252</sup> Fried trae a colación la noción, extraída de E. T. A. Hoffmann, de un “arte de ver” (MR: 215), o capacidad de urdir narrativas psicológicas plausibles e interesantes en torno a lo visto; noción que parece un enunciado del propio método de Fried.

<sup>253</sup> CE: 282, 363 n 115.

<sup>254</sup> Pero también vinculada, según Fried, a otras dos separaciones: la separación física entre el autor y el soporte físico de su obra, que es convención constitutiva del medio pictórico (y en general de cualquier arte, al menos del arte plástico), al menos tal como hasta hoy lo conocemos, y la separación entre la obra como objeto visto y su espectador, que es constitutiva de lo que Fried llama la “escena clásica de la representación”. Cfr. CR: 281.

consecuencia de la represión de la creciente conciencia de los mecanismos corpóreos (psicofisiológicos) de la visión que tuvo lugar a comienzos del siglo XIX; represión que se debería en parte al advenimiento de la fotografía y al discurso en torno a ella, restaurando creencias más antiguas y acríticas en la “naturalidad” de lo que Fried considera “convenciones” propias de cierto modo de visualidad, tales como el punto de vista único, y cuya imposición a la pintura sólo puede constituir una grave y artificiosa limitación.

Fried no termina de aclarar qué sea realismo en sentido general, en qué consista este “efecto realidad” de la representación realista, al margen de la distinción entre tipos de realismo, y más allá de esta polémica con la concepción del realismo desde el mimetismo y el “ilusionismo ontológico”. Artísticamente, su objetivo sería producir una representación que produzca una ilusión incrementada, “mágica”, de presencia real de las cosas representadas por parte del pintor, básicamente, consiste en una “fidelidad a su propia experiencia”, sea esta de naturaleza “óptica” o “corpórea”<sup>255</sup>. Se podría tal vez decir que para Fried el realismo es algo que tiene que ver con la vividez, y, por tanto, con la convicción, pero también con la proximidad y la cotidianidad, con lo próximo y cotidiano. Según la narrativa derivada de su teoría de la teatralidad, la tradición antiteatral surge como un intento de asegurar la capacidad de convicción de la representación artística en una época protomoderna de crisis de la confianza en la pureza del mirar y en la autenticidad del representar; movimiento que en un primer momento exige la vividez en la representación de ciertos estados y acciones, los absortivos, que son entonces, o lo han sido hasta no hace mucho, los de la vida cotidiana. La exigencia antiteatral de lograr la “ilusión ontológica”, en un movimiento que tiene ascendencia en una tradición barroca “absortiva” que más tarde Fried caracterizará como “realista” y “corpórea”, se mostraría así como un movimiento hacia el realismo; aunque diversas circunstancias, entre ellas lo que Fried llama la pérdida y el vaciamiento de la experiencia de la cotidianidad en el mundo moderno, lo llevaran por muy otros derroteros, los del recargamiento sentimental, la dramatización, o la estilizada codificación “neoclásica”. Por realismo en general, pues, Fried no entiende sino una sensación intensa de vividez, producida al espectador por cierto tipo representación artística figurativa; vividez relacionada con una capacidad de convicción de la representación, capaz de persuadir de su autenticidad, y de arrastrar al espectador en un acto imaginativo de vivencia o participación en la ilusión de lo que en la representación se representa, en su mundo de ficción. Este mundo de ficción no es para Fried, pues, un mundo “irreal”: si lo fuera, no produciría la convicción que produce.

El realismo, referido a una representación, es, pues, algo así como el efecto ejercido sobre un espectador por una representación figurativa que es convincente; un efecto de persuasión o convicción respecto de la realidad del mundo de ficción, del espacio ficticio de sus contenidos representativos. Y “realismo”, referido a artistas, movimientos y tradiciones de práctica artística, designaría aquellos que muestran un especial compromiso en la producción de representaciones de estas características; lo que para Fried parece no ser independiente ni indiferente respecto de un cierto compromiso personal o colectivo con la entrega a la plena vivencia de ciertas realidades (el cuerpo en cuanto que vivido, el mundo en cuanto que cotidianidad) y con la tarea de representarlas fielmente, esto es, convincentemente; ni, por tanto, de la recurrencia y preferencia de cierto tipo de temas y repertorios iconográficos (por ejemplo, los del cuerpo, o los de la absorción). Este “realismo” se debe entender en contraposición a los pintores menos brillantes del “realismo académico” francés, como Paul Delaroche, para cuyo efectismo sentimental, incapaz de suscitar convicción, el programa antiteatral, según Fried, “es un libro cerrado”<sup>256</sup>.

<sup>255</sup> MM: 128, 372.

<sup>256</sup> CR: 32-35.

Por ello, para Fried, el realismo en artes plásticas tampoco puede consistir, como en la concepción formalista-modernista que Fried atribuye a Henri Zerner y Charles Rosen, en que la obra de arte insista en su literalidad de mero objeto material para cancelar la creencia del espectador en el mundo de la representación, supuestamente “vívido, pero irreal”, que suscitan sus recursos de ilusión; lo cual es concebir el “realismo” en pintura desde la mentalidad criptoliteralista del modernismo en su versión formalista: la vividez y capacidad de convicción de esa ficción, señala Fried, son constitutivas de su “realismo”, y no hacen de aquélla algo menos “real”, ni la convierten, como pensaría una sensibilidad literalista, en un engaño o falsificación<sup>257</sup>. De nuevo, Fried se dirige aquí contra la concepción “greenberguiana” del propósito asumido por Manet (mostrar que un cuadro “no es más que un cuadro”) ante la inviabilidad de un realismo tradicional en su época, concepción que él mismo suscribió en su citada nota sobre Manet de “Three American Painters”<sup>258</sup>. Ni consiste el realismo en representar la realidad “como tal”, bajo el presupuesto ontológico-metafísico de que ese “como tal”, el modo de ser real de la realidad, consiste a su vez en una pura materialidad crasa y totalmente falta de organización, y bajo el postulado axiológico de que se la debe representar “de modo realista”, y de que ello consiste en hacer una representación que comparta con su objeto mismo, la realidad, esos rasgos, supuestamente “realistas”, y que, además, se atribuyen a dicha realidad: una representación desordenada, sin unidad, obtenida por yuxtaposición (“composición aditiva”), y que es pura materialidad, ostensiblemente vacía de sentido.

Fried denuncia la “sobredeterminación ideológica”<sup>259</sup> que habría llevado a concebir miméticamente el realismo pictórico de artistas como Courbet de modo tan similar al verismo fotográfico, como una práctica artística vinculada a una filosofía y ontología “positivista”, o “materialista”, a una correspondiente posición política de militancia socialista, y probablemente, a una estética, o poética artística, de tipo contenidista, que prescribe la transmisión de contenidos ideológicos de aquella militancia política a través de la representación “fiel” (mimética, pasiva) de la realidad material y social dada. Este malentendido del realismo sería causado por el influjo determinante de la constelación de ideas filosófico-políticas ampliamente difundidas hacia mediados del siglo XIX: es decir, los intérpretes que presuponen tal concepción estarían siendo determinados ellos mismos por un factor causal “natural”, de la “naturaleza social” de los tópicos preconscientes y las ideas recibidas. Toda la Historia del Arte, dice Fried<sup>260</sup>, incluida la formalista (y ésta, justamente en virtud de su actitud polémica contra el movimiento artístico realista y naturalista, malentendido en esos mismos términos) se habría dejado determinar ideológicamente de este modo. Con ello se habría hecho cómplice con la fotografía (o con el discurso en torno a ésta) de lo que Fried llama “naturalización” de una cierta modalidad de visión<sup>261</sup>, no precisamente distinguida por su lucidez respecto de la condición corpórea del sujeto visual. Y al malentenderlo miméticamente, habría arrastrado consigo al realismo pictórico y su autocomprensión en esa mistificación. Fried hace así al formalismo co-responsable histórico del malentendido sobre el realismo pictórico; aunque hay que decir, que, en su crítica de la concepción mimética del realismo, y del arte en general, él mismo es un continuador de la dirección ya iniciada por el formalismo, y la lleva más lejos de cuanto éste lo logró, al reivindicar como producto de la actividad configuradora del artista un movimiento, un

<sup>257</sup> CR: 265-266, 357 n 79.

<sup>258</sup> Una vez más, TAP: 260 n 4.

<sup>259</sup> CR: 5, 48; MM: 192.

<sup>260</sup> CR: 3.

<sup>261</sup> CR: 282; 363 n. 115

fenómeno artístico, del que el formalismo no pudo dar cuenta en estos términos: el realismo pictórico.

Ahora bien, lo que la formulación friediana del realismo no termina de explicar es precisamente la relación entre la estructura semántica alegórica e intencional propia de la representación realista, o al menos de la decimonónica, según Fried, y el “efecto realidad” de vividez que produce; siendo así que, para denominar “realistas” a ciertas obras y a los artistas que las crearon, de lo que se parte normalmente es del hecho de que producen el “efecto realidad”, que es algo así como el “dato” del que parte el propio Fried, para a continuación explicar en qué consiste. ¿Por qué estos mecanismos alegóricos, este repertorio de temas, representados de este modo, en aras de la intención artística de fidelidad a la propia experiencia, y por este procedimiento de producción de la representación (que desde la mentalidad mimética es tan poco “realista”), sería capaz de producir efectos de vividez tan extraordinaria como para que Fried los llame “convincientes”? Una deficiencia que es mayor aún en el caso del realismo “óptico” o “reflexivo” en el arte pictórico, donde no se ve claramente en qué consista el efecto realidad<sup>262</sup>, ni qué pueda tener en común con el del realismo absorbtivo para que ambos sean igualmente “realismo”: todo apunta a que, mientras en el realismo corpóreo se trata del “realismo” de la realidad “como tal”, como mundo al que se pertenece y en que se participa: la realidad tangible, física, corpórea y vivida, (tal como la vería un filósofo, por ejemplo, desde un punto de vista existencialista), en el óptico se trata del realismo de la realidad como pura apariencia, que sólo se observa desde la distancia: la realidad como fenómeno óptico, sensorialidad, ilusión; la realidad de los teóricos purovisualistas del arte, vista desde la perspectiva teorícista y distante del epistemólogo escéptico.

Ciertamente, Fried ha explicado varias cosas sobre el realismo: que en la producción de la representación realista la realidad no determina a la representación; que sólo la acción intencional del artista la determina. Pero, ¿cómo ha de determinarla, y con qué rasgos, para que produzca tal “efecto realidad”? ¿Por qué los rasgos de las obras realistas resultan “realistas”? Quizá aquí el enfoque fenomenológico de Fried no es operativo, y plantear esa pregunta supondría un cambio del eje de la interrogación: digamos, del “¿Qué significa el realismo pictórico?”, o “¿Qué se propone el realismo?”, o quizás “¿Cómo afecta el realismo al espectador?”, que son las preguntas que Fried se plantea, a algo así como “¿De qué modo funciona?”. Y para ofrecer una explicación de semejante tipo tal vez precisamente sería necesario apelar a algo como los recursos plásticos o los rasgos estilísticos de los análisis formalistas; es decir, justamente algo parecido al formalista “núcleo abstracto” de la obra figurativa y realista, que Fried rechaza y dice inexistente<sup>263</sup>.

<sup>262</sup> Y cuando Fried habla de él en relación con un realismo “óptico”, es para subrayar su contribución a reforzar el efecto realista del realismo corpóreo mediante un “grado extra de ilusión”, como los efectos de brillo en “Gross Clinic”, que incrementarían la tensión escópica atractivo-repulsiva y la vivencia corpórea del espectador (RWD: 56).

<sup>263</sup> Desde esta perspectiva de Fried, incluso explicaciones basadas en la noción de unos “esquemas perceptivos” y de una evolución histórica por prueba y error, como las de Gombrich (autor no precisamente muy amigo del formalismo), resultarían “formalistas”.





### 3.6. Tiempo e historicidad

Más que un “principio” propiamente dicho, se tiene por uno de los presupuestos más firmemente asentados del formalismo en teoría e historiografía de las artes plásticas lo que podríamos llamar el principio de “exclusión del tiempo”: básicamente, un autor formalista difícilmente consideraría relevante hablar de cuestiones de tiempo en el curso de su análisis de una obra de pintura o escultura. Este presupuesto se sigue inmediatamente del postulado formalista fundamental de que lo que define al arte es la “formalidad”, y que ésta ha de entenderse en términos de sensorialidad, junto a aquél otro principio general de división de las esferas sensoriales que el formalismo asumió como criterio de especificidad diferencial de los medios artísticos; principio cuyo corolario específico para las artes plásticas es la definición de las mismas en términos de “visualidad”, y según el cual, para cada arte, la definición en términos de una esfera sensorial tiene lugar por la efectiva exclusión de toda otra forma de sensorialidad, conforme a una lógica de exclusión típicamente formalista, que, como ya explicamos, tiene su más claro precedente teórico en Lessing y cree encontrar su base ontoepistemológica en la distinción entre las dos “formas puras de la sensibilidad”, la espacial y la temporal, del Kant de la *Kritik der reinen Vernunft*.

El alcance de este criterio en la tradición formalista tiene sus matices, como ya hemos indicado, al hallarse incorporada cierta noción de temporalidad y secuencialidad en la contraposición formalista “táctil/óptico”, en torno a la cual se estructura el sistema de categorías de análisis formal desde el comienzo, y que implica una contraposición en los modos de temporalidad de la percepción y de su representación correspondiente, entre la simultaneidad de lo óptico y la sucesividad de lo táctil; contraposición que viene acompañada (sobre todo en Riegl, pero también en Wölfflin) de ciertas especulaciones sobre el grado de “primitividad” o “evolución” de uno y otro modo de visión, y sobre otros rasgos psicológicos que les acompañarían en las mentalidades colectivas primitivas, hallando así expresión en el arte de las mismas<sup>1</sup>. La formulación de la tarea del artista, en Hildebrand y luego en Wölfflin, en términos de creación de una imagen coherente que integre una riqueza o multiplicidad (en su caso, la de diversas aprehensiones “táctiles” cercanas, desde sucesivos puntos de vista) dentro de una unidad sinóptica total, de modo que pueda aprehenderse instantáneamente en un golpe de vista, es la señal de las tensiones que esa incorporación de la noción de lo secuencial y diacrónico produce en el pensamiento formalista. Ello no impide que el lugar destinado en el discurso formalista a indagaciones sobre el tiempo en artes plásticas sea muy limitado.

Como quiera que sea, y suponiendo, tal como suele hacerse, que ese criterio de exclusión del tiempo ha sido efectivamente un rasgo del formalismo, Michael Fried se enfrenta tal criterio y lo rechaza: sostiene, por contra, la legitimidad y necesidad de hablar de aspectos temporales en relación con la pintura. Esto ha sucedido de dos modos distintos en los dos momentos sucesivos de la carrera de Fried (crítico e historiador). Encontramos ya esta inquietud, primeramente, en el tema de una “temporalidad visual” (3.6.1.), que aparece sobre todo en sus escritos sobre Jules Olitski y Morris Louis, y donde hay un intento por parte de Fried, como crítico, por poner de acuerdo su posición personal en esta materia con su residual apego al discurso greenberguiano, formalista-purovisualista, sobre la “pura optividad” de la pintura. Un residuo de aquel intento lo encontraremos más tarde, en una noción análoga de “secuencialidad cromática”, que aparece en sus textos sobre arte

---

<sup>1</sup> Cfr. 1.3.1., 1.4.1.

figurativo. Ya como historiador, abandonado todo compromiso residual con el purovisualismo de herencia greenberguiana, dicha preocupación de Fried por el tiempo toma abiertamente la forma de un discurso sobre “modos de temporalidad” en la pintura (3.6.2.), en el cual plantea dos modalidades opuestas: instantánea y durativa, ligadas en principio a los dos modos básicos de realismo propuestos por Fried. Éste intenta dar cuenta del fundamento de dichos “modos temporales” en rasgos ontológicos contrapuestos del medio pictórico, así como en el carácter expresivo (dramático o absortivo) de los temas representados, con sus correspondientes efectos opuestos en la relación obra-espectador, y siguiendo su desarrollo en distintos momentos de la pintura premoderna (tanto antiteatral como ajena a esta tradición). Será en Manet donde el interés por la representación de la instantaneidad y sus efectos incisivos de “impresión” como recurso garante de la convicción de la representación irá de la mano con la destrucción de los mecanismos de significación e inteligibilidad de la representación figurativa, descriptiva o narrativa. Así se mostraría la naturaleza inherentemente aporética de toda pretensión de representar pictóricamente la instantaneidad, y en lugar de ello, lo que Manet ofrece es la alegoría de una “mitología de la percepción visual” como acto instantáneo, idea que el Impresionismo se tomó al pie de la letra. El examen de los problemas de verosimilitud de la representación en el género retrato, en pintura y luego en fotografía, resultará ser un hilo conductor importante para investigar las consecuencias de la modalidad temporal de la representación y las dificultades de representar lo instantáneo; y Fried muestra que sólo el registro cinematográfico de la imagen en movimiento logrará solventar todos esos problemas.

Este vínculo entre tiempo y pintura, en Fried, no parece muy acorde con su aparente exaltación, en “Art and objecthood”, de la tesis, también de tradicional atribución formalista, de la unidad simultánea o instantánea como prerrogativa de la pintura. En dicho texto, como veremos, se encuentra entre las acusaciones de literalismo, dirigidas por Fried contra los minimalistas y tendencias afines, la de promover una determinada experiencia del tiempo como duración literal (3.6.3.), como componente indisociable de la “experiencia” situacional y “ampliada” con la que se pretendería sustituir la obra artística autosuficiente. Sensible a este problema, y siguiendo también lo sugerido por la estrategia del discurso de sus propios detractores, Fried se esforzará por entender la tesis formalista de la exclusión del tiempo en términos de instantaneidad (en sentido literal) de la experiencia de las artes plásticas, y dirá que se han confundido dos aspectos: la susodicha tesis formalista, tal como Fried (con sus adversarios) la reformula, y que él dice no compartir, y su propio uso de la noción de *presentness*, que no haría referencia alguna, según él, a la instantaneidad literal supuestamente “formalista”. Ello no evita que el interés de Fried por el tiempo traiga consigo una tensión con la ambivalente interpretación de la noción de *presentness*, que en el discurso crítico de Fried aparece vinculada a pintura, artes plásticas e instantaneidad. La ambivalencia es aún mayor en el caso de Fried que en el de Cavell, donde ya aparecía esa noción en varias formulaciones, puesto que, aunque en Cavell esta noción es compleja, está más bien desligada del contexto teórico formalista. Pero en Fried ese deslinde no es tan claro, y veremos que la noción de *presentness* que aparece en Fried corresponde a sólo una de las formulaciones de Cavell, y cómo tiende a proponer la instantaneidad como modalidad privilegiada en la pintura, al menos en la pintura modernista, de una peculiar manera que presenta el instante mediado con la duración. Con ello, Fried tiende también a hacer de la pintura un paradigma ejemplar de todo arte modernista, a pesar de todos los intentos de matización que él mismo ha pretendido introducir sobre el término *presentness*.

La comentada y discutida noción de *presentness* (3.6.4.), reúne en Fried dos aspectos: por un lado, designa un rasgo de la obra de arte pictórica, caracterizada por la extensión

delimitada de su soporte, que se abre a su espectador haciéndole frente (esto es, su *facingness*), lo que hace de ella algo presente y accesible a cada momento en su totalidad ante los ojos; por otro lado, designa un acto de donación o comprensión de la obra de arte en que se hace presente su significado o sentido en su completud y totalidad, y que está vinculado al juicio positivo de valor de la obra, a su capacidad de convicción, y a su autenticidad. En la obra pictórica lograda, ambos aspectos parecen ir de la mano; y ello plantea un gran paralelismo con la caracterización que propuso Greenberg de la experiencia del arte pictórico como experiencia de una unidad instantánea. También ha suscitado críticas, pues se ha visto en ello un compromiso de Fried con la concepción formalista de la pintura como arte “puramente visual” (con exclusión, pues, de los otros sentidos y del tiempo), y con la imposición greenberguiana de dicho modelo “pictoricista” a todas las demás artes, así como un idealismo estético que pretende desligar el arte y su experiencia de sus condiciones materiales reales, que son las de la existencia en el tiempo. Aunque Fried no acepta ningún compromiso con un principio de separación de esferas sensoriales o de exclusión del tiempo, y aunque lo importante en la noción de *presentness* no es, según él, una instantaneidad o atemporalidad “en sentido literal”, la noción es extremadamente ambigua, y Fried muy sensible a la acusación de idealismo estético. Bajo influjo de Stanley Cavell, de su noción de lo mundano como “ordinario”, y quizás, de ideas de Kierkegaard, la noción de Fried termina por designar el momento, no exactamente “instantáneo”, en el cual se da la plenitud de sentido en el seno del tiempo durativo y repetitivo de los actos cotidianos (siendo éste el único ámbito donde le cabe darse), en traslación a la experiencia de comprensión del sentido del arte en la cual se da el valor artístico; experiencia que, como corresponde a una situación modernista que es constitutivamente de incertidumbre, ha de ser capaz de renovarse y revalidarse a cada instante. El tiempo de la modernidad, laica, técnica y secular, es cotidiano y durativo, pero en cada uno de sus instantes se juega igualmente la plenitud de sentido. Fried reformula así de modo no formalista (es decir, sin depender de la separación de esferas sensibles) el primado formalista de lo instantáneo en artes plásticas, pero sin lograr evitar todas sus contaminaciones teológicas, ni tampoco, en última instancia, sus resonancias “formalistas”.

Fried sostiene la tesis de que es rasgo característico de la pintura occidental el que la creación artística del presente establezca una relación de realimentación con su propia tradición del pasado, a nivel del repertorio de los modelos generales iconográficos y compositivos logrados de configuración de la representación, que son proporcionados por dicha tradición. A esta relación le llama Fried la “estructura de memoria” del arte occidental (3.6.5.), la cual es una manifestación del carácter autorreferencial del arte en el plano histórico de la relación entre su pasado y su presente: el arte está hecho de arte, y en cada nueva recreación reincorpora y recrea su propio pasado, y así, revalida y se inscribe en su propia tradición; el arte habla de la historia, pero de la historia del propio arte. Esto explicaría y garantizaría la capacidad de convicción de aquellas obras actuales que “resuenan” con el corpus de modelos contenidos en las tradicionales; pero ya en época premoderna, este modo de alcanzar la legitimación también se habría llegado a constituir en una dependencia opresiva para la creación, haciendo crisis este modelo de relación que en el pasado tradicional fue natural, productivo e ingenuo. Fried da cuenta de tres propuestas reactivas de solución a esta situación hacia finales de la época de la tradición antiteatral. La del realista académico Meissonier sería suplantarse la dependencia de modelos de la tradición por la fidelidad meticulosa al modelo natural. La de Baudelaire, implicaría la represión de la relación con el pasado al inconsciente, de modo que la resonancia de las obras actuales con el corpus de modelos del canon del pasado garantiza su éxito tanto más cuantas mayores son las resonancias, al tiempo que refuerza el carácter canónico de las obras maestras del pasado,

pero las resonancias entre ambas se mantienen inconscientes, “coloreando” la experiencia de las obras recientes, de modo similar a la noción de “auraticidad” en Walter Benjamin. Esto llevaría a una interdependencia circular entre pasado y presente, y finalmente a su confusión en un espacio mnemónico mental subjetivo, que prima el recuerdo y la evocación a costa de la experiencia visual, actual y presente de la obra artística “real”. La alternativa de Manet, por contra, es afirmar la visibilidad de la obra pictórica en la frontalidad de su plano de soporte, al tiempo que ofrecer una explícita “puesta a disposición” de la tradición artística como totalidad, que en ese mismo acto la “liquida”, quedando desplazada en importancia la tradición secular por la relación con el pasado más reciente como problema prioritario para la creación artística actual. En ese acto, Manet es la figura solitaria que salva la visibilidad del arte y la creatividad del artista, sana la relación con la tradición, y funda así el arte moderno.

### **3.6.1. *Tiempo visual y secuencialidad cromática***

Como ya hemos adelantado en la introducción a este capítulo, en su primera etapa como crítico Michael Fried emplea una noción de “tiempo visual”, por medio de la cual intenta poner de acuerdo su sensibilidad hacia efectos y sugerencias de tiempo en la recepción de la obra con la idea greenberguiana de que el arte abstracto más reciente manifiesta una tendencia de las artes plásticas a reforzar la especificidad de sus medios por medio de la restricción, purificación y especificación de sus respectivas esferas sensoriales de adscripción; ideas de las que Fried sólo fue desmarcándose gradualmente. Clement Greenberg quiso hacer de la “pura opticidad” la nueva forma legítima de ilusionismo en un arte abstracto depurado de adherencias representacionales, y en un medio pictórico depurado de lo táctil y de la ilusión tridimensional, los cuales consideraba extrínsecos a dicho medio y a su esfera sensorial “visual” de adscripción; y propuso la idea de un “espacio puramente óptico”, sólo penetrable a la visión en la experiencia imaginativa de la obra. Fried va aún más lejos y añade la idea de un “tiempo visual”, que tiene lugar únicamente en ese mismo ámbito de la experiencia visual imaginativa de la obra, pero subvierte así el espíritu de la fraseología greenberguiana, cuyo referente es el principio formalista de separación de las esferas sensoriales, y el presupuesto de exclusión del tiempo de las artes “visuales”.

Con esta idea, también da Fried expresión temprana a su sensibilidad personal hacia “efectos de tiempo”, como a su también muy personal tendencia a ver en la obra una representación virtual de las condiciones de su propia génesis, y en particular del proceso de su producción; y al mismo tiempo, puesto que Fried ve tales condiciones como al menos parcialmente “impersonales” o “automáticas”, manifiesta una tendencia compartida con muchos teóricos formalistas, en su aversión generalizada hacia los excesos sentimentales y subjetivistas, hacia un ideal cuasi-normativo de “objetividad” y supresión de la manifestación de la individualidad del artista, aversión en virtud de la cual la obra debería producirse como por impulso propio, en una suerte de proceso autopoietico. Un ideal que no puede dejar de provocar tensión en un crítico de ideario “humanista”, como después de todo lo es Fried, que, como “modernista” confeso en punto al criterio de enjuiciamiento del arte contemporáneo, se atiene a los tradicionales valores de individualidad y originalidad que asumía la interpretación modernista de la vanguardia, y aprecia un cierto grado de expresión de la individualidad del autor. De hecho, en este contexto Fried llegará a decir de las obras de Olitski que más que obras de arte se hacen pasar por “objetos naturales”, más cercanos al gozo de la sensualidad cromática que a la expresividad comunicadora de sentido e intencionalidad personal,

cualidades de las cuales Fried parece a veces encontrar cierta carencia en dichas obras<sup>2</sup>. Quizás por ello, y quizás también debido a progresiva la ruptura de Fried con el discurso de la pura opticidad, esta propuesta de Fried sobre el “tiempo visual” estaba destinada a no durar.

Ya tempranamente, en “Some notes on Morris Louis”, y de la mano de cierta interpretación de ideas simbolistas, Fried vinculaba la noción de “espacio óptico” con la idea de una lógica causal y temporal artística, distinta de la que gobierna la realidad, y con ideas de impersonalidad en la creación y de autopóiesis de la obra<sup>3</sup>. Pero Fried suele emplear y desarrollar esta noción especialmente al hilo del análisis de obras de un artista: Jules Olitski. Aparece ya al menos en una de las últimas “New York Letters”, la publicada en el número de Mayo de 1964 de *Art International*<sup>4</sup>; una verdadera anticipación del análisis de obras de Olitski el año siguiente en “Three American painters”, que aborda la cuestión de la estructura y de los bordes del lienzo, junto a otras en las que no entraremos ahora, y donde Fried se enfrenta a la noción greenberguiana de la unidad instantánea de la obra de arte en “The case for abstract art”<sup>5</sup>: no toda obra pictórica se percibe instantáneamente en su integridad, dice Fried, ni tiene por qué causar un impacto instantáneo en su espectador; las obras de Olitski hacia el año 1963, como *Beautiful bad woman* o *Fatal plunge lady*, reclaman las nociones de “tiempo y momento”, según Fried, “exigen ser vistas en términos de una apreciación del momento visual acumulado por el flujo de color a medida que va descendiendo por el lienzo”, de modo que la obra se presenta como el resultado final de un proceso físico gradual de deposición de los materiales, guiados por fuerzas naturales, al que corresponde en el plano de la recepción un modo de “ver lento”, a la par que elimina toda sensación de arbitrariedad, pues su disposición final es resultado “necesario” de esos procesos, como por necesidad física. Procesos cuya realización, dirección, fuerzas en juego, quedan sugeridas por la disposición acabada de la obra, como si ésta fuera la huella que aquéllas han dejado (Fried no se manifiesta sobre cuál sea la relación exacta entre el proceso que dejan sugerir las variaciones de textura y tinte en la obra acabada, es decir, el proceso en tanto que representado, y el proceso “real” de la producción del cuadro por Olitski).

El uso del color en una obra, considerado como resultado final de tales procesos de autopóiesis<sup>6</sup>, es denominado por Fried una “situación cromática” en “Three American painters”, donde analiza el funcionamiento de las “situaciones cromáticas” de Olitski con ese concepto en vista de su propia insistencia en que el sentido y la magnitud del logro de la obra de Olitski debe entenderse desde el contexto de la problemática contemporánea de los bordes del lienzo en la pintura avanzada, y de que las preocupaciones estructurales ligadas a la problemática de los bordes del soporte (y propias, según Fried, de la pintura modernista con consciencia histórica de la herencia cubista) parecían enfrentadas a la sensibilidad colorista de Olitski, cuyo colorismo difícilmente encajaba en la narrativa en términos de “deductividad” que Fried proponía para explicar la evolución de la pintura reciente<sup>7</sup>. La emancipación del color en Olitski permitiría dar solución al aparente conflicto. La opción de los artistas “de

<sup>2</sup> JONP: 40.

<sup>3</sup> SNML: 25, 26

<sup>4</sup> “New York Letter”, *Art International* (May 25, 1964), pp. 40-44; el pasaje relevante para nuestro tema está NYL 13: 40-41, las páginas de su extracto en *Art and objecthood* (AO: 316-323), que incluyen toda la sección dedicada a Olitski, contienen lo que nos atañe del texto en AO: 318-319.

<sup>5</sup> CE 4: 80-81.

<sup>6</sup> Sobre esta exigencia de objetividad como autopóiesis de la obra, cfr. también, por ejemplo, ML: 126-127; SNML: 25-26.

<sup>7</sup> El análisis de las obras de Olitski está en TAP: 247-251; el término “situación cromática” aparece en TAP: 246, 248. Las obras se ponen en relación con el contexto del “problema de los bordes” y la “estructura deductiva en TAP: 245-246; JO: 133, 138.

estructura” defendidos por Fried (Noland, Stella) era derivar “estructuralmente” toda la disposición interna de elementos plásticos de la obra a partir del contorno de los bordes del soporte. En cambio, mediante el proceso ficticio de autopóiesis en que la obra se produce a sí misma hasta llegar a adoptar la disposición de contenidos plásticos que exhibe actualmente, por obra de las “fuerzas cromáticas” dinámicas que se despliegan en el tiempo óptico virtual de la contemplación, Olitski habría hallado un modo de hacer que los elementos plásticos (las “fuerzas cromáticas” de Fried) den razón no sólo de la disposición interna, sino también de los bordes o límites del espacio pictórico, convirtiendo a éstos en algo interior a dicho espacio, como si vinieran generados y exigidos por el punto y el modo en que el proceso de expansión espontánea de las fuerzas plásticas encuentra “naturalmente” su descanso<sup>8</sup>. La estructura de los cuadros de Olitski sólo se haría presente con el curso del despliegue del “tiempo visual”, y como última etapa de dicho curso. Sus obras habrían logrado, así, “establecerse como figuras”, o bien habrían logrado sortear el problema satisfactoriamente.

Fried aclara cuidadosamente que no se trata de hacer intervenir la duración literal, el tiempo en sentido estricto, sino de un “tiempo visual”, exclusivo de la experiencia fenomenológica del color, que se da sólo en una relación imaginativa del espectador con la obra: no es mensurable en términos del tiempo de la duración real, o sea, del tiempo de contemplación de la obra; e implica un flujo direccional orientado (que por cierto, no se lleva muy bien con el carácter isótropo con que Greenberg había caracterizado al espacio óptico<sup>9</sup>), noción que Fried más tarde aplicará también al análisis fenoménico de los cuadros de barras horizontales de Noland después de 1967, con observaciones sobre la “vectorialidad” y “velocidad” de las bandas<sup>10</sup>. Ello da a Fried pie para una comparación con la música como arte del tiempo, que recuerda no poco a las observaciones de Stanley Cavell en “The avoidance of love” sobre la modalidad de *presentness* que sería peculiar a este arte, así como al drama trágico shakespeariano<sup>11</sup>. De modo análogo al tiempo de la experiencia de la obra musical, se trataría de una temporalidad distinta a la mera duración ordinaria del tiempo existencial, pues es direccional, orientada (si bien, según Cavell, también en la experiencia del tiempo existencial hay una direccionalidad inducida por la perspectiva antropológica de la memoria y la expectativa, que es constitutiva de la *presentness* de la acción humana y que hace del tiempo existencial algo más que mera duración isócrona y homogénea). El “tiempo visual” es, en esta medida, “abstracto”, en el sentido (que Fried no maneja explícitamente en “Three American painters”) de ser un producto artístico, construido con las propiedades del medio; una representación ficticia, no actual, que pertenece sólo a la experiencia ilusoria del arte. Es decir, que se trata del equivalente temporal a la noción de espacio óptico: un tiempo sólo asequible a la experiencia visual, sólo experimentado en la imaginación. Pero en el caso del “tiempo visual” de la pintura, hay una superioridad, justamente en este último respecto, sobre el tiempo musical: a diferencia de la experiencia artística del tiempo musical, donde el tiempo ficticio de la ilusión artística no es totalmente indiferente al tiempo literal de la duración de la pieza y de su escucha, sino que mantiene una cierta relación con éste, como de superposición (como si el tiempo ficticio fuera una suerte de modo de articulación que da forma al tiempo literal de duración de la ejecución de la pieza), en el caso del tiempo visual

<sup>8</sup> Cfr. JO: 143-144, JONP: 38, 40, y las declaraciones de Olitski adjuntas a “Olitski and shape”: “El pigmento puede ser color y dibujo cuando el borde del lienzo es establecido como realización final de la estructura de color” (el texto de Fried para este brevísimo artículo fue íntegramente asumido como parte del catálogo cuyo texto está incluido en *Art and objecthood* bajo el título “Jules Olitski”).

<sup>9</sup> Pues Fried sugiere que la dinámica del proceso está gobernada por fuerzas análogas a las gravitatorias, lo que evidentemente hace del espacio óptico en que se despliegan un espacio anisótropo, con puntos de atracción y reposo.

<sup>10</sup> RWKN: 186.

<sup>11</sup> Sin embargo, en el texto de Fried no hay mención explícita a estas reflexiones de Cavell.

no hay tal relación, sino una total independencia, y así, no tiene nada que ver con la duración literal de la contemplación de la obra; por eso dice Fried que no tiene sentido especular sobre cuál es la influencia de ésta sobre aquél: es una pura ilusión, o “representación”.

Asimismo, hay otras ambiciones artísticas de Olitski que, según Fried, motivan estos rasgos de sus obras, y les dan verdadera dimensión “artística”<sup>12</sup>. Olitski pretendería alcanzar un “realismo cromático”: ofrecer una experiencia del color de intensidad sin precedentes, en comparación con la cual toda experiencia anterior que pudiera tener el espectador de aquellos mismos colores que dicho artista usa en sus cuadros palidecería, como si se tratase sólo de una anticipación o de una reproducción. Ello exigiría, para empezar, una percepción exclusiva, individualizada y sucesiva, más que simultánea y coordinada, de los diversos campos cromáticos; es decir, una “secuencialidad cromática”. Fried sostiene que los pintores flamencos, primitivos renacentistas y barrocos (van Eyck, Vermeer), habrían ofrecido algo similar. Con ello, Olitski suscitaría una percepción cromática secuencial de los colores<sup>13</sup>, en lugar de su percepción simultánea, e intensificando así la percepción de cada color, pretendería poner a prueba la consistencia de cualquier posible combinación de colores:

Cualesquiera colores pueden ser combinados si se puede hacer que el espectador los vea de uno en uno, secuencialmente en el tiempo, y no todos de una vez como en una forma o diseño percibido instantáneamente. Y ver los colores singulares secuencialmente podría obligar al espectador a una confrontación más intensa con cada uno de ellos sucesivamente de lo que sería posible lograr, sea relacionando los mismos colores unos con otros en un diseño que, por así decir, no tenga dimensión temporal, o bien aislando cada uno de los elementos singulares de color en su propio lienzo por lo demás vacío. Sería infructuoso especular con la cuestión de si las ambiciones coloristas en cuestión son realizables sólo si se hace jugar un papel crucial a la duración en la experiencia de una obra de arte; lo importante es que la mayoría de los cuadros de Olitski ejecutados desde 1963 que he visto exigen virtualmente ser experimentados en lo que puede tal vez llamarse tiempo visual. [TAP: 247]

En consecuencia, Fried afirma que dichos cuadros, aunque siempre tengan la posibilidad de ser vistos de modo fenomenológicamente instantáneo, posibilidad que corresponde al medio pictórico (y que, según el formalismo, debería ser la exclusiva para dicho medio), sin embargo, en consideración a los problemas puestos en juego en ellos, no serían vistos de modo correcto si se vieran de ese modo. Siendo la confrontación del artista con tales problemas lo que hace de esas obras algo verdaderamente artístico, y la envergadura de esa confrontación lo que da a esas obras su talla, Fried viene a decir que verlas de otro modo (sin considerar los aspectos temporales mencionados) no sería verlas como obras de arte, sino como objetos de otro tipo<sup>14</sup>.

Sin embargo, después de “Three American painters”, Fried va a abandonar el uso de este concepto tan ostensiblemente diacrónico en sus análisis, y lo reemplaza por una menos ambiciosa noción de “flujo cromático”<sup>15</sup>, que se refiere a la sutileza del cambio de tinte entre regiones del lienzo, pero donde la connotación temporal resulta más débil y difusa. En cambio, va a proseguir su crítica a la noción greenberguiana del carácter proporcionalidad de la intensidad de la experiencia del color a su extensión (que Greenberg empleó para caracterizar la “pintura de campos cromáticos” de Still, Rothko o Newman), desarrollando la noción, ya introducida en “Three American painters”, de “intensividad cromática” o “densidad visual” del campo plástico de la superficie pictórica, en obras de Olitski donde la

<sup>12</sup> TAP: 246-247.

<sup>13</sup> Esta idea hace temprana y fugaz aparición en textos tempranos, como la “New York Letter” de Noviembre de 1962; cfr. NYL 2: 53/AO: 282.

<sup>14</sup> TAP: 247-248.

<sup>15</sup> JO: 135, 140.

aplicación de pigmento con aerógrafo hace que en un mismo área dos o más colores parezcan estar compitiendo por la atención exclusiva, y que la intensidad de su impresión no sea proporcional a la extensión que ocupan (se trata, como veremos, de una de entre varias formas de la noción de “frontalidad”, o *facingness*, del espacio pictórico, cuya relación con la temporalidad y la noción de *presentness* no es unívoca<sup>16</sup>). La competencia o antagonismo perceptivo provoca, según esto, una notable dialéctica entre la percepción individualizada y mutuamente exclusiva de los colores, y su coexistencia en el campo perceptivo<sup>17</sup>.

Sin duda, en esta propuesta de “tiempo visual”, con su sugerencia de automatismo y necesidad de la temporalidad perceptual, como experiencia ficticia del proceso de autopóiesis de la obra, sobre todo está ligada al *leitmotiv* friediano de esa época, que es la identificación entre “dibujo” (entendido como la delineación de figura contra el fondo) y “arbitrariedad”. Más tarde, Fried identificará inquietudes análogas en los teóricos de la tradición antiteatral, sobre todo por cuanto hace a los problemas que plantea a la concepción pictórica (narrativa, luego “temporal”) de estos teóricos la pintura de género, sobre todo paisaje y bodegón, donde no hay figura ni acción humanas:

[En el contexto de la tradición antiteatral], el pintor de naturaleza muerta tenía que persuadir al espectador de que los objetos que figuraban en su pintura habían llegado como sin intervención [externa por parte del artista] a su propia expresión óptima; y esto, resulta claro, era equivalente a una ilusión esencialmente dramática. En los propios Salones [de Diderot] se pone en primer plano un componente dramático en la visión de las naturalezas muertas de Chardin por Diderot en sus intentos por ofrecer una explicación de aquéllas basada en dar direcciones para ponerlas en escena. [AT: 81-82]

Según ello, en pintura de género el “drama” sería la narrativa sugerida del proceso en que los elementos figurativos de la obra llegan a disponerse en ella *motu proprio*.

Pero la noción de Fried de una percepción secuencial del color reaparecerá en el análisis de obras pictóricas, disociada ya de esta idea de autopóiesis, de la cuestión de la arbitrariedad y el dibujo, y de los problemas de la estructura y los bordes del soporte en la pintura abstracta. Así sucede al menos una vez, que sepamos, en la obra de Fried: en *Menzel's Realism*, Fried disputa el análisis ofrecido por el historiador Julius Meier-Graefe de *Théâtre du Gymnase* (1865), y frente a los elogios del historiador al supuesto empleo por Menzel, en ese cuadro, de “acordes de color” (noción sincrónica que Meier-Graefe toma prestada del vocabulario musical), Fried sostiene que no se trata de acordes de color, sino de una “secuencia de zonas cromáticas”<sup>18</sup>.

Ni que decir tiene que esta manera “diacrónica” de ver obras pictóricas, ya sean figurativas, como las de Menzel, o abstractas, como las de Olitski, no es nada evidente, y difícilmente puede reclamarse derivada “directamente” de lo que pone de manifiesto la obra cuando se trata de una obra plástica, pues requiere un nivel, aunque sea mínimo, de interpretación por parte del espectador. Queda abierta, pues, a la posibilidad de arbitrariedad en el plano de la recepción; y desde luego las observaciones de Fried sobre el tiempo visual y la autopóiesis en Olitski son bien vulnerables a esta acusación: se trata, dice Fried, de “un modo de organización pictórica que requiere la cooperación del espectador a lo largo de un

<sup>16</sup> Cfr. JONP: 38. La noción de Fried está inspirada en el Merleau-Ponty de *Signes*. Sobre la frontalidad, o *facingness*, en el contexto de la cuestión del tiempo y en relación con Manet, tendremos ocasión de volver a hacer observaciones en los apartados siguientes de este capítulo, así como en 3.7.6., en relación con la cuestión del significado.

<sup>17</sup> JO: 134-136, 145 n 5.

<sup>18</sup> MR: 98.



período de tiempo”<sup>19</sup>. La cooperación de un espectador bastante interpretativo, se diría; y este hecho guarda una relación con la noción de “efectos de tiempo” puesta en juego en *Courbet's Realism*, como temporalidad hermenéutica producto de actos de interpretación sobre los contenidos figurativos de la representación, y de la resistencia de lo interpretado a dichos actos, la cual temporalidad produce cambios en el contenido representativo de la obra con respecto a lo que esta explícito en ella<sup>20</sup>.

Lo que sí resulta claro es que Fried no sostiene la tesis del carácter extrínseco de toda percepción temporal a la obra de arte: siempre ha insistido no sólo en la pertenencia de un cierto elemento temporal a la experiencia del arte plástico (en particular la pintura), sino además en la existencia de diversas inflexiones cualitativas por lo tocante a la “velocidad” de dicha experiencia. De hecho, Fried va a hablar de diversas modalidades de temporalidad de la representación pictórica, una noción que no es ya exactamente la de su propuesta crítica de un “tiempo visual”. Este es el asunto que nos proponemos examinar a continuación.

### **3.6.2. Modalidades temporales de la representación pictórica: duración e instantaneidad**

Nuestro precedente apartado ha mostrado que la posición de Fried es clara: la relación entre artes plásticas y temporalidad, en particular entre temporalidad y pintura, no es de ningún modo extrínseca. En consecuencia, Fried ha abordado una serie de aspectos diversos de la temporalidad con relación a la pintura: uno de ellos, por ejemplo, es la temporalidad (o temporalidades) propia del acto pictórico de creación; otro es, como indica Fried, una temporalidad o “efecto de tiempo”, propia del acto de interpretación e impuesta por éste a la representación que es por él interpretada<sup>21</sup>; asimismo, hay una temporalidad literal de la duración real del acto o situación de contemplación-exhibición, cuya hipóstasis Fried critica en el Minimalismo. Pero en particular, Fried ha desarrollado un discurso sobre la representación (o si se quiere, “ilusión”) de distintas modalidades temporales en pintura, discurso del que en este apartado nos vamos a ocupar.

Dichos modos temporales de representación tendrían un fundamento ontológico en distintas propiedades, o conjuntos de propiedades, del medio y el soporte pictóricos, además de estar vinculados a ciertas temáticas u objetos de representación característicos. Pero en definitiva, la representación pictórica de modalidades de temporalidad, desde el punto de vista de su efectividad en la recepción, es una cuestión que depende de la convicción, de la respuesta del espectador a la obra; refiriéndose al efecto de percepción instantánea de la totalidad de la obra, dice Fried: “Es irrelevante si el ojo humano puede realmente hacer eso o no, lo que importa es la convicción por parte del espectador de que puede hacerlo y lo hace”<sup>22</sup>. No es algo que esté unívocamente determinado por las propiedades “materiales” del medio, o por ejemplo, por el tema representado, o por el tipo de procedimiento técnico o los recursos plásticos puestos en juego en la producción de la representación (aunque todo esto, Fried no lo niega, tiene un peso importante). Y por tanto, es siempre una cuestión interpretativa y

<sup>19</sup> TAP: 250.

<sup>20</sup> Cfr. nuestro apartado 3.11.5., sobre “alegoría”, “analogía” y los “efectos” temporales de la interpretación como método interpretativo en la historiografía de Fried.

<sup>21</sup> CR: 180. Cfr. para lo primero, nuestro apartado 3.9.3 (sobre la relación entre “automatismo” y duración); y el mencionado apartado 3.11.5 para lo segundo.

<sup>22</sup> MM: 291.

abierta a controversia, y en sus análisis de obras concretas Fried se basa en todo momento en su respuesta personal a dichas obras.

La reflexión más explícita y detallada sobre este asunto se encuentra en *Manet's Modernism*<sup>23</sup>, donde Fried afirma la existencia de dos modalidades límite de representación temporal en pintura; son “modalidades límite”: esto es, posibilidades extremas dentro de un amplio rango de posibilidades, cuya extensión acotan. Ambas modalidades tienen fundamento ontológico en rasgos opuestos, o conjuntos opuestos de rasgos, del soporte y medio pictórico. La primera se basaría en el hecho de que un cuadro, como objeto sólido, material, y autoidéntico, tiene una duración literal en el tiempo de su existencia, durante la cual subsiste relativamente sin cambios. Ello daría lugar a la representación de la temporalidad durativa, modalidad en la cual quedarían vinculados la ilusión de duración y de solidez de los objetos físicos representados y la penetrabilidad gradual en profundidad del espacio tridimensional en el que existen, rasgos a los que corresponde una experiencia durativa en el tiempo. El segundo, opuesto al anterior, se basaría en la condición de superficie delimitada del soporte pictórico, que caracteriza al espacio de la representación pictórica, y que, según Fried (siguiendo en esto tanto a Cavell como su propia concepción de la *presentness* del medio pictórico), hace de éste un espacio enteramente orientado hacia el espectador, que le hace frente en cada uno de sus puntos, y que por ser limitado, puede ser captado en su totalidad en un instante (al menos en potencia, pues según Fried, lo que importa es que la obra convenza al espectador de que así es o puede ser).

Asimismo, dichas modalidades de representación están en parte fundadas en la naturaleza de los contenidos representativos, el tipo de tema representado, pues dichos temas poseen diversa “cualidad temporal”, un hecho que explotan las poéticas que se sirven de aquellas modalidades. Respecto al modo durativo, Fried indica que el artista que decide atenerse a él tenderá a elegir como objeto de su representación cosas que sean “esencialmente inalterables”, entre las cuales cita la naturaleza muerta y paisaje<sup>24</sup>; o bien escogerá los diversos temas “absortivos”: personajes absortos en su acción, ensimismados, o dormidos, ya que en la vida real, los estados absortivos son reiterativos y tienen un cierto despliegue en el tiempo<sup>25</sup>. En razón de ello, si han de ser convincentes en absoluto, los temas absortivos exigirían un eficaz efecto de representación durativa<sup>26</sup>; y en las escenas absortivas el efecto es de duración porque sólo se representa un momento de una acción que, sin embargo, no tiene ningún momento particularmente destacado, de modo que el momento seleccionado para ser representado remite a todos los demás.

En cambio, a la modalidad temporal instantánea corresponderían los temas dramáticos. En éstos, la acción o evento no es propiamente absortiva, ni repetitiva, tendrá un curso más diferenciado, y su duración estará jerarquizada; implicará a varios personajes cuyos gestos, actitudes y posiciones cambian rápidamente en el curso de la acción dramática (en la acción absortiva, hay pocos personajes y sus posiciones no cambian mucho), de modo que el instante de acción que se decida representar no podrá simplemente ser representativo por “reiteración” de todo el resto de instantes de la acción, y la representación tenderá a dar la sensación de un instante. Esto sucedería en las obras de tendencia más claramente “dramática” de la época heroica y revolucionaria de Jacques-Louis David; pero ni siquiera en estos casos la modalidad de representación sería “puramente” instantánea:

<sup>23</sup> MM: 290-292; cfr. también RWD: 42-44.

<sup>24</sup> MM: 291.

<sup>25</sup> Fried habla de “efectos de duración, de acciones lentas o repetitivas o continuas”; cfr. CR: 108, 179.

<sup>26</sup> AT: 49.

...la pintura de David [*El juramento de los Horacios*] parece aprehender un solo momento “pregnante” en el marco de una narración de ritmo rápido. (Se notará sin embargo que prestar juramento es en general un acto que exige, cuando menos, una cierta ocupación en el tiempo y que este hecho ha permitido a David *asociar* los efectos de la instantaneidad a los de la duración, de modo que ese preciso acto le ha permitido representar el compromiso de los tres hermanos de manera no solamente simultánea, sino *sincrónica*: como si el espectador tuviera la impresión de que cada uno de ellos estaba exactamente en la misma fase de la acción). [DeA: 21]

Según Fried (que asume aquí la teoría de Lessing y otros autores del siglo XVIII sobre el “momento pregnante”), la representación pictórica de la acción dramática no es puramente instantánea, en primer lugar porque toda acción requiere un mínimo de duración, y en segundo lugar porque en este caso se impone seleccionar, dentro del curso de acción, aquel instante perspicuo que sea más significativo emotivamente y dramáticamente más inteligible que todos los demás, de modo que ofrezca una síntesis sinóptica de todo el desarrollo de la acción, al ser capaz de sugerir todas aquellas fases de la misma que no se representan.

Fried ha puesto en relación estas dos modalidades temporales extremas de la representación, así como una posible modalidad intermedia, con la cuestión de la voluntariedad y la involuntariedad (o automatismo) de la acción, y del grado de consciencia en las figuras y objetos representados que la realizan: la modalidad instantánea correspondería a la acción consciente, voluntaria y espontánea, y la durativa a una acción lenta, absorta e inconsciente; habría una modalidad “intermedia” entre los rasgos de las dos anteriores, y finalmente, sugiere Fried que a lo absolutamente inanimado e inerte correspondería, junto a la carencia de acción y de conciencia, tal vez, una ausencia total de tiempo<sup>27</sup>. Finalmente, las representaciones de duratividad y de instantaneidad tienden en el esquema de Fried a ir acompañadas, en la relación obra-espectador, de efectos de delicadeza o suavidad (modalidad durativa) y de agresividad y confrontación (modalidad instantánea), respectivamente<sup>28</sup>. También llevan asociados sus correspondientes modos del acto de contemplación, el cual, correspondientemente, será (o parecerá ser) una rápida captación de la totalidad del plano pictórico, o será en cambio una “lenta exploración del campo perceptual, táctil y atmosférico representado”<sup>29</sup>.

Ahora bien, dos aspectos problemáticos se plantean dentro del esquema de Fried. Primero: parece indudable para Fried que es posible la representación pictórica del tiempo y lo durativo, no sólo en virtud del citado fundamento “ontológico” en propiedades de dicho medio, sino gracias a los efectos de evocación y sugerencia que, como hemos visto<sup>30</sup>, Fried considera prerrogativa singular del arte pictórico; ahora bien: ¿es posible una representación instantánea “pura” en artes plásticas, y particularmente en pintura? Veremos que Fried se resiste a esta idea, al menos en pintura figurativa: la noción de una representación de lo instantáneo estaría afectada de una aporía irresoluble. Segundo, ¿qué hay del modo temporal de representación que corresponde a los temas que no son ni absortivos, ni dramáticos, ni naturaleza muerta o paisaje, es decir, aquéllos que la tradición antiteatral tiende a considerar inevitablemente teatrales? Entre éstos se encuentra el retrato; y veremos también que la problemática que este género plantea a la tradición antiteatral tiene relación con la

<sup>27</sup> Fried interpreta así las poses y actitudes de tres personajes de *El Kronprinz Federico visita al pintor Pesne* (cfr. MR: 193-194): el propio Pesne (voluntad), un violinista (absorción) y un maniquí (inconsciencia).

<sup>28</sup> MM: 234-235.

<sup>29</sup> Cfr. MM: 568 n 70, RWD: 42-44

<sup>30</sup> Recordemos lo dicho en nuestro apartado 3.5.7., sobre el cotejo friediano entre los “poderes” del realismo pictórico (el “corpóreo”, sobre todo) y el fotográfico.

modalidad temporal de lo instantáneo. Pero el sentido de esta doble problemática sólo se aclarará desde la perspectiva del desarrollo histórico de los modos de temporalidad en las tradiciones absortiva y antiteatral y sus “poéticas”.

Los dos modos temporales básicos de representación están vinculados, pues, a los propósitos artísticos, o “poéticas”, si se quiere, a los que sirven. La modalidad durativa, a la que Fried, en su historiografía del arte, tiende invariablemente a asociar a temas y efectos de absorción, sería un recurso característico de la corriente principal de realismo absortivo y corpóreo que desde el siglo XVII sería el marco dentro del cual surgiría la tradición antiteatral, y estaría vinculada al concepto mismo de realismo, al menos en la pintura<sup>31</sup>:

...he sugerido que en la pintura occidental al menos desde el siglo diecisiete una temática absortiva ha proporcionado siempre una matriz representacional para el realismo pictórico. Hay varias razones para ello, de las cuales no es la menos importante el acuerdo subyacente entre la temporalidad implícita de la representación y la temporalidad actual (o material) de la propia pintura – lo que es decir que el realismo pictórico en Occidente siempre ha implicado una ilusión tácita o implícita de paso del tiempo, de pura duración, en tanta medida como una ilusión más obvia de solidez de los objetos. [MM: 291]

Tiempo y corporeidad se relacionan a través del ciclo vital de la vida y de la muerte, y de las actividades físicas “durativas” de la vida, como es, sin ir más lejos, la de pintar<sup>32</sup>. En razón de ello, el efecto durativo sería característico de toda pintura absortiva occidental, y Fried sostiene que “esos términos caracterizan la modalidad temporal de toda pintura esencialmente absortiva en la tradición occidental de Caravaggio y Rembrandt, pasando por Chardin, Millet, Courbet e Eakins<sup>33</sup>. En cambio, Fried ha tendido a asociar la modalidad instantánea a la poética antiteatral de lo dramático y también a lo que él denomina “realismo óptico”, aunque el vínculo no es exclusivo en este caso, ni tampoco el empleo de la modalidad instantánea carece de problemas.

A la tradición absortiva, y fundamentalmente al margen de la problemática antiteatral de la tradición francesa, pertenecen, igual que Caravaggio, el alemán Adolf Menzel y el norteamericano Thomas Eakins, a quienes Fried sitúa, junto con Courbet, entre los autores más fuertemente absortivos del realismo corpóreo<sup>34</sup>, y en consecuencia, entre los de connotaciones temporales más preponderantemente durativas. Caravaggio, figura fundacional de la tradición absortiva barroca, presenta un desafío al esquema que hemos venido exponiendo, ya que, no obstante, la modalidad temporal más explícita en él es la instantánea. Mediante un análisis “narrativo” de los momentos temporales implícitos en el *Baco* de los Uffizzi (1596-97)<sup>35</sup>, Fried sostiene que junto a esta modalidad temporal instantánea coexisten en Caravaggio otras modalidades temporales, no explícitas, y que no son la de lo instantáneo. Esta coexistencia la permiten las capacidades de sugestión de lo no directamente mostrado que son propias del medio pictórico como proceso de producción de imágenes selectivo y no automático<sup>36</sup>. De este modo, la contraposición entre la “verdadera” temporalidad representada y la aparente sería un reflejo de la división estructural del objeto profundo de representación, que en este artista es el acto pictórico mismo. El de Eakins sería también un caso especial, pues trabajando en la estela de la tradición absortiva, y usando

<sup>31</sup> MM: 291, RWD: 42.

<sup>32</sup> MR: 54.

<sup>33</sup> CR: 179; cfr. también CR: 108, 179.

<sup>34</sup> Cfr. la comparación entre los tres artistas en MR: 109-124.

<sup>35</sup> ToC: 47 n 43. Según Fried, el momento presente de ofrecer la copa dejaría sugerido el momento precedente de verter el líquido.

<sup>36</sup> ToC: 22, 38.

recursos plásticos similares (claroscuro y recesión en el espacio de un campo sensorial de tactilidad intensa), habría resucitado la combinación propuesta tiempo atrás por Caravaggio del elemento absorbivo y durativo, usando tácticas de shock y dramatismo asociadas a la instantaneidad y a sus efectos colaterales de distanciamiento, confrontación y “gorgonización” o congelación; recursos estos últimos que ofrecen un interesante paralelismo con los de Manet<sup>37</sup>.

En Adolf Menzel, la representación artística durativa, además de reflejar su autoconcepción de la práctica del dibujo, sería la del mundo moderno, secularizado y desencantado, contingente y sin certidumbres metafísicas, representación impuesta a Menzel, según Fried, más por necesidad expresiva e imperativo cultural de su época que por un propósito consciente del artista<sup>38</sup>. Fried vincula su reflexión sobre el tiempo en Menzel a la temática cavelliana de lo “ordinario”: contra el pronóstico de Kierkegaard, Menzel habría logrado una representación artística del tiempo de la intrahistoria: el tiempo durativo de lo cotidiano, el reino del “tiempo vivido” en que tienen lugar las transacciones habituales entre las personas y el mundo de objetos que habitan, las acciones cotidianas cuya huella queda depositada sobre los objetos de uso<sup>39</sup>. Un tiempo no “intensivo” sino “extensivo”, no dramático, sin clímax ni dinámica, donde no hay momentos “intensivos” privilegiados, sino que son todos de igual importancia. Este tiempo no es el tiempo de las acciones heroicas de conquista, que establecen logros permanentes: es “insignificante” y homogéneo, carente de eventos o logros de relevancia trascendente, permanente y duradera; nunca queda conquistado de una vez por todas, sino que es una posesión cuyo ejercicio está siempre por desarrollar, perenne objeto de una tarea pendiente e inacabada. Pero es, sin embargo, y como en Chardin, un tiempo de plenitud animado de propósito vital de la acción, y donde cada instante es “precioso”, aunque sea lo opuesto del “instante pregnante” de la acción dramática<sup>40</sup>. Desde el punto de vista de la estructura pictórica, a esta modalidad temporal de representación extensiva correspondería el uso de recesión en el eje de profundidad y una dispersión en múltiples centros y ángulos de visión respecto a los motivos, requiriendo del espectador el esfuerzo sostenido en el tiempo de una mirada empática. Desde la perspectiva del tema, en Menzel la duratividad vendría dada por las actividades corpóreas cotidianas y la sensibilidad empática a la animación antropomorfa de los objetos; pero también, y ya fuera de los temas tópicamente absorbivos y corpóreos, estaría alegorizado en las temáticas de albañiles y muros de ladrillo<sup>41</sup>.

En la tradición francesa propiamente antiteatral, en cambio, habrían tenido cabida ambas modalidades temporales opuestas, durativa e instantánea. Los recursos durativos del realismo absorbivo corpóreo se hallarían presentes también en todas las tendencias y representaciones de carácter “absortivo puro” dentro de la tradición antiteatral, por contraposición a tendencias más claramente “dramáticas” de época de David, en las cuales habría una clara tendencia hacia la modalidad temporal de la instantaneidad. Pero esta tendencia no sería nunca exclusiva, pues según Fried, ambas modalidades extremas, durativa e instantánea, siempre se habrían combinado hasta cierto punto, y de modo diverso, ya sea en

<sup>37</sup> RWD: 44-45, 63-64.

<sup>38</sup> MR: 54, 147, 232.

<sup>39</sup> MR: 141-143, 147.

<sup>40</sup> MR: 194. Tanto en el caso de Menzel como en el de Chardin, Fried se esfuerza por distinguir la duratividad cotidiana absorbiva no intensiva y sin eventos de lo “ordinario” (de la cual hace un modelo ético y político) de lo que él cree ser la temporalidad durativa “degenerada” de lo cotidiano representada en las obras literalistas, que él desaprueba. Cfr. MR: 283-286 n 14 y nuestro apartado siguiente.

<sup>41</sup> Cfr. MR: 82, sobre la estructura excéntrica; MR: 255, sobre duratividad, empatía y antropomorfismo; MR: 15, 153, sobre albañilería, construcción y duratividad.

el *tableau* dramático de David (como ya hemos visto), o sobre todo, en el “*tableau* absortivo” de la generación de Manet: obras que son al mismo tiempo dramáticas y absortivas. Tal combinación dota de convicción al efecto de la obra sobre el espectador (en virtud de la instantaneidad), al mismo tiempo que lo detiene ante la obra, prolongando en el tiempo su acto de contemplación (en virtud de la duratividad); es decir, que esta combinación produce el complejo “llamada-detención-transfixión” de la fenomenología normativa de la experiencia artística, que acompaña al ideal de obra lograda impuesto por la crítica antiteatral:

La unidad lograda del *tableau* absortivo se proponía facilitar ese proceso de convicción [del espectador en la capacidad del cuadro para ser captado totalmente en un instante] incluso al mismo tiempo que los efectos absortivos conducían al efecto temporal de duración, lo que quiere decir que el *tableau* absortivo estaba concebido para ofrecer al espectador un acceso imaginativo inmediato a la escena representada y después mantener al espectador indefinidamente ante una composición que con algunas excepciones [...] era evidentemente no-instantánea. [MM: 291]

Mientras que el exceso de distensión temporal va acompañado de un entorpecimiento de la captación del sentido de la representación, efecto que es indeseable para la tradición antiteatral<sup>42</sup>, el acceso imaginativo a la totalidad de la obra, aunque ésta pueda ser no instantánea (por ejemplo, en razón de su contenido representativo narrativo), vendría garantizado por la dimensión que es característica del medio pictórico, consistente en la orientación perspicua de cada punto de la superficie del plano pictórico hacia el espectador. Fried ve aquí la raíz de la noción greenberguiana de unidad instantánea de la obra (*at-onceness*), noción que él conserva como concepto, pero de la que retira toda pretensión de exclusividad normativa<sup>43</sup>. Esta noción no sería sino una puesta al día de la noción antiteatral de unidad de la obra pictórica como *tableau*, sólo que prescindiendo de la concepción figurativa y narrativa de la pintura y de la unidad, que sería reemplazada por la noción de unidad como “totalidad decorativa relacional”, en el marco ya de una concepción purovisualista bajo influjo del impresionismo. De hecho, parece como si Fried sólo admitiera la plausibilidad de una modalidad de “representación” propiamente instantánea y sin ningún componente durativo bajo esta particular forma greenberguiana de la unidad decorativa abstracta; aunque ya no se trataría propiamente de “representación” en sentido estricto.

Instantaneidad y duración son, pues, los dos polos entre los que oscila la modalidad de temporalidad de representación durante toda la tradición antiteatral desde su comienzo. Recordará el lector que Fried sitúa a Chardin como figura liminar, a caballo entre los orígenes de la pintura moderna que representa la tradición antiteatral, y el inmediato pasado de coexistencia entre una perviviente tradición barroca de realismo absortivo y el arte rococó del siglo XVIII. Además de haber secularizado la temática del realismo absortivo, y de haberla “saturado de profundidad psicológica”, Chardin sería el maestro en “traducir la duración literal [es decir, la del encuentro entre espectador y obra], el paso del tiempo cuando uno está ante el lienzo, en un efecto puramente pictórico”<sup>44</sup>. No se trata, según Fried, de representaciones del paso vacío del tiempo que corre sin sentido, sino de la representación de una temporalidad plena: “Imágenes como éstas no son del tiempo perdido sino de un tiempo lleno (como un vaso podría estar lleno no sólo hasta el nivel de su borde,

<sup>42</sup> Aunque para la comprensión de dicho sentido es una amenaza aún mayor el efecto de una instantaneidad “pura”. Cfr. nuestros apartados 3.6.4., 3.7.6.

<sup>43</sup> En efecto, Fried indica que se trata para él de una alternativa entre muchas igualmente disponible, y desprovista de la prioridad valorativa que tiene en Greenberg, pero también en críticos antiteatrales como Grimm o Diderot; cfr. MM: 568 n 71. La cuestión es, sin embargo si Fried no mantiene una cierta prerrogativa para la instantaneidad, y todo indica que así es, al menos y en particular para la pintura moderna (o modernista). Cfr. más abajo nuestro apartado 3.5.4.

<sup>44</sup> AT: 50.

sino ligeramente por encima)”<sup>45</sup>. Pero esa duración plena en parte pertenecía ya entonces al pasado: sería la temporalidad del modo característico de la vida cotidiana en el mundo premoderno, un mundo aún no “desencantado”, donde el paso del tiempo está lleno de “rituales” repetitivos que dan sentido al paso del tiempo, y que Fried asocia a un modo no defectivo de “lo ordinario” que habría sido “perdido” según Fried y Cavell, a manos del escepticismo, en el advenimiento de la sociedad moderna<sup>46</sup>.

La pérdida de esta densidad vital del curso del tiempo cotidiano estaría entre los factores que restan credibilidad a la representación de temas absortivos, provocando su dramatización en Greuze<sup>47</sup>, y después, el recurso de la tradición antiteatral a la representación dramática, con el consiguiente desplazamiento hacia la representación instantánea. Ésta, como representación del “momento pregnante” de la acción dramática, formó parte del ideal normativo del *tableau* mantenido por la tradición antiteatral hasta la llegada de Manet, ideal que en esa tradición era el modelo de la obra pictórica “completa” y autosuficiente, capaz de satisfacer las exigencias antiteatrales<sup>48</sup>. Dentro de la reformulación antiteatral de la doctrina clásica de las “tres unidades” dramáticas, la pretensión de impedir toda teatralidad, garantizando la unidad y el cierre de la obra pictórica por medios y temática dramáticos, lleva a asociar la intensidad del efecto y la expectativa de inteligibilidad dramática y gestual “instantáneas” de la acción a la sinopticidad, y a concebir en términos de instantaneidad la “unidad de tiempo” de la doctrina clásica (que originalmente se refería al drama escénico, y que fijaba tal unidad como un período acotado de duración del tiempo diegético). La unidad de tiempo así entendida es elevada entonces al rango de característica privilegiada de la obra de arte<sup>49</sup>. Pero, dadas las salvedades que hemos adelantado afectan a la representación de la instantaneidad, en particular si el objeto de representación es la acción dramática, al *tableau* le habría correspondido una compleja peculiar modalidad temporal<sup>50</sup>, combinando el efecto de convicción sobre el espectador que resulta de la aprehensión instantánea de su unidad cerrada, con el efecto de duración resultante de la representación de temas y acciones que en principio y por regla general no son instantáneas, con vistas a suscitar la estructura de respuesta de “llamada-detención-fijación” por parte del espectador.

A pesar de todo, e incluso tras su giro inaugural hacia el dramatismo y los efectos incisivos, la tradición antiteatral siempre habría mantenido un elemento de interés por la absorción, como estado de existencia física, quizás no dinámica en un sentido dramático, pero sí impregnada, al menos desde Chardin, de cierta “densidad psicológica” de vida interior, y con ello, también de la modalidad temporal de la duración (como veremos, ello

<sup>45</sup> AT: 51.

<sup>46</sup> Cfr. AT: 61, 200 n 120. Fried sigue en la idea de los “rituales donadores de sentido” a T. J. Clark en *Farewell to an idea: Episodes from a history of modernism*, New Haven: Yale University Press, 1999 (aunque francamente, el modo exacto como los juegos y distracciones de Chardin puedan cumplir tal función en la época premoderna, según surge Fried en *Absorption and theatricality*, se nos escapa; quizás habría que recurrir a Pascal). El contexto de la discusión es la noción de Max Weber del “desencantamiento” del mundo moderno; cfr. MR: 231-234. Cfr. más abajo nuestro apartado 3.6.3., sobre la crítica de Fried a la modalidad temporal degenerada de lo ordinario en el mal sentido, y el apartado 3.11.3. sobre la “política de lo ordinario” de Fried.

<sup>47</sup> AT: 55-63.

<sup>48</sup> Si bien, recuerde el lector, el contenido particular de la noción de *tableau* cambiará lo largo de la evolución de esta tradición conforme vaya variando lo que se identifica como capaz de satisfacer dichas exigencias (tesis friediana de la inestabilidad de las categorías valorativas en la tradición antiteatral); no siempre se tratará de la representación de una acción dramática, y esos cambios no dejan de afectar a la noción de “instantaneidad” inicialmente incluida en aquel concepto.

<sup>49</sup> AT: 88, 89.

<sup>50</sup> MM: 291.

implicará ciertas dificultades constitutivas del género del retrato en el seno de la tradición antiteatral). Esta modalidad de representación durativa y absortiva es profundamente asumida por la tradición antiteatral en su primado de la absorción; quizás más ostensiblemente en el marco de la poética pastoral del paisaje que en la pintura “de figuras”. Pero no sin ambigüedad, pues recordemos que la poética antiteatral del paisaje formulada por Diderot incluye, entre las *sensations délicieuses* que deberían acompañar la experiencia imaginativa de introducción del espectador en el espacio de la obra, una quietud anímica y la “ensoñación existencial” o sentimiento de armonía interna y con el entorno, dando lugar a una ficción de “cancelación del paso del tiempo”, así como de inmutabilidad del paisaje representado en el cuadro<sup>51</sup>. Vemos, pues, que se establece una proximidad ambigua entre cierto tipo de experiencia de duratividad temporal, la absortiva, y una experiencia imaginativa de cancelación del tiempo, de intemporalidad. En efecto: no toda duratividad es igual ni es necesariamente absortiva; ni toda duratividad tiene el mismo tipo de textura existencial, como tendremos ocasión de comprobar<sup>52</sup>.

Y en efecto, la teatralización de la acción en la época inmediatamente posterior a David, trae un retorno de la absorción y con ello de la modalidad temporal durativa. En las obras de David después de 1800 (*El rapto de las Sabinas*, 1799) se detectaría ya el cambio; y en sus obras tardías de exilio, o “anacreónticas” (*Leónidas en las Termópilas*, 1800-1814), la representación del instante privilegiado de la acción es abandonada por un progresivo dilatamiento temporal y una sensación de de-sincronización de los diversos grupos de personajes<sup>53</sup>. De aquí en adelante, retorna la absorción junto con la duración, y todos los artistas franceses que siguen esta línea siguen de algún modo en ello a Chardin. Destacable sería el caso de Courbet, donde la duratividad de los recursos plásticos y temas estaría reforzada por la técnica de preparado sobre imprimación de fondo oscura (que Fried interpreta como metáfora del gradual emerger de forma y luz a partir de la oscuridad informe) y además, mediada recíprocamente por los “efectos de lectura”, o de transformación radical del significado explícito (contenido representacional icónico), que en el apartado precedente hemos mencionado, y que implican una fuerte intervención hermenéutica que, a su vez, requiere tiempo. En este caso, es la transformación entre el significado aparente y el latente lo que crea el diferimiento temporal<sup>54</sup>.

Manet es el artista que, al poner fin a la tradición antiteatral, habría optado decididamente por la representación de la modalidad temporal de lo instantáneo. El modo como este interés se concreta habría variado en sus diversas obras: no siempre se trata del mismo tipo de instantaneidad, ni se pone de relieve con los mismos temas o recursos<sup>55</sup>:

En los cuadros más característicos de Manet de los 1860, por otro lado, el énfasis cae estrictamente sobre la instantaneidad como tal, aunque exactamente cómo es algo que varía de un cuadro a otro (y como veremos, en algunos de sus cuadros la instantaneidad coexiste con algo distinto, una quietud o detención que de todos modos no es absortiva). [MM: 292]

Esto sólo en parte supondría un retorno a los intereses de la fase “dramática” de la tradición antiteatral en la época de David, que, frente a la matriz absortiva genérica en que dicha tradición se inserta como un episodio divergente, habría estado más interesada en el carácter

<sup>51</sup> AT: 127, 130-131, 227-228 n 51.

<sup>52</sup> Cfr. más abajo nuestro apartado 3.6.3. sobre la crítica a la temporalidad durativa en el arte minimal.

<sup>53</sup> CR: 16-19.

<sup>54</sup> CR: 108; cfr. también CR: 178-179.

<sup>55</sup> MM: 291-292; un marcador icónico importante de instantaneidad en Manet sería la representación del humo (MM: 356), pero de ningún modo sería el único.



narrativo de la pintura y en el precepto de la representación del instante “más pregnante” en un curso de acción, para hacer comprensible el resto de la misma, pero sin romper con la peculiar conjunción de aspectos durativos-absortivos e instantáneos de convicción que el *tableau* antiteatral habría hecho posible. “Sólo en parte”, decimos, porque en Manet se habría roto este delicado equilibrio, con el abandono del interés por la narración y su inteligibilidad, y de la creencia en la capacidad de cualquier modo temporal de representación, durativo o instantáneo, para cancelar la condición teatral de la representación. El interés más característico de Manet habría sido la representación de la instantaneidad en sí, por derecho propio (aunque esto ha de ser matizado atendiendo a los fines últimos a los que ello sirve en Manet).

Explica Fried que sólo en unas pocas obras habría combinado Manet este interés por la instantaneidad con el clásico interés antiteatral por la narración de la acción, en una representación “accional” del instante de una acción, con un “efecto telescópico” de densidad o prolongación del lapso de tiempo representado, gracias a la yuxtaposición de elementos que en realidad pertenecen a instantes distintos, y sucesivos, de la acción o escena (así, en *Cantante callejera*, de 1862, las puertas del local nocturno, representadas ya en su movimiento de retorno sobre los goznes, no cuadran con la posición del personaje que apenas acaba de salir a través de ellas<sup>56</sup>), pero donde los elementos figurativos de la escena, sin embargo, no dan lugar a sensación alguna de movilidad, ni de duración en el sentido de curso vivido del tiempo. Aquí la instantaneidad es la de la representación fragmentaria de una acción durativa, de la que sólo parece haber sido sorprendido, representado, un instante en concreto, pero que en realidad combina varios en la misma vista (distintos objetos o personajes que forman parte de la acción o escena están representados en gestos o posiciones que no corresponden exactamente al mismo instante de ella) de modo que la acción resulta bien inteligible sin perder la cualidad instantánea de todos los diversos instantes combinados en ella, y que el conjunto tampoco declara ostensiblemente ser una tal yuxtaposición: los diversos instantes combinados aparecen como comprimidos todos en un mismo instante, de aquí el “efecto telescópico” de extensión-compresión<sup>57</sup>: como de un paradójico instante que dura y se prolonga, o de varios momentos sucesivos que se dan todos a la vez, en el mismo instante.

Pero esto sería excepcional en la obra de Manet, quien ya en obras de los años 1860 habría abandonado luego este tipo “accional” de representación de lo instantáneo, por ser demasiado directa, en favor de un tratamiento más complejo de la instantaneidad<sup>58</sup>. En obras clave como *El almuerzo sobre la hierba*, o *Los ángeles ante el sepulcro de Cristo* (1864), existiría una suerte de instantaneidad que no es accional, sino quizás “gestáltica” o “tipográfica” (términos que Fried no emplea de este modo), y en que las figuras se recortan contra el fondo fuertemente, como impresos sobre él, en virtud de recursos plásticos como el uso del color peculiar de Manet, la ambigüedad de ubicación espacial, y otros; recursos en virtud de los cuales, asimismo, queda impedida toda posible relación dramática entre las figuras. En obras de Manet como la segunda de las mencionadas, aparece algo así como el inverso de la noción de secuencialidad cromática en la idea de una “instantaneización de los contrastes”: desechando las técnicas tradicionales de aplicación del pigmento por veladura y

<sup>56</sup> Fried es ambiguo sobre si otro de las obras que toma como ejemplo, *El viejo músico*, se puede considerar exactamente un caso de este tipo de temporalidad o no, ya que difícilmente puede considerarse que las diversas figuras que aparecen combinadas aquí pertenezcan a “acción” alguna, como así lo indica el análisis de Fried, cfr. MM: 288-290

<sup>57</sup> MM: 292.

<sup>58</sup> *Ibíd.*

finas capas superpuestas para construir el tono en una matizada escala de valores (planteada, en artistas como Courbet, sobre fondo oscuro), Manet opta en favor de una aplicación más simple y directa; su uso del color por yuxtaposición de áreas cromáticas netas de valor fuertemente contrastado no construye ni volumen ni una profundidad con trayecto que recorrer, sino que presenta las figuras y el espacio como una yuxtaposición de áreas planas, muy próximas a la superficie pictórica, o coincidentes con ella. Ello supone la supresión de todo lo que conllevaba la poética del realismo absortivo y su mundo corpóreo, que es un mundo táctil de volúmenes, espacio profundo, gradaciones de claroscuro, un mundo en penumbra de cuerpos y espacios que tarda en recorrerse, cuya experiencia exige duración<sup>59</sup>.

Como indica Fried, en muchas obras de Manet la instantaneidad propiamente dicha coexiste con otro aspecto distinto (aunque relacionado, puesto que ambos excluirían todo elemento absortivo): se trata de la inmovilidad, en la cual, y a diferencia de las naturalezas muertas y los personajes meditabundos de la tradición absortiva (animados por una manifiesta vitalidad aunque inmóviles), la quietud no sería la de lo vivo, sólido y real, físico y que dura, sino la de algo sin vida o que ha quedado petrificado, por obra del acto de representación, en un instante arbitrario y no particularmente representativo de su movimiento. De hecho, atravesaría toda la obra de Manet una tensión fundamental entre el movimiento, la rapidez o la velocidad, y la quietud o inmovilidad<sup>60</sup>. El resultado de esta tensión aparecería en efectos de “momento” (en términos de Fried) o de “congelación”, es decir, la representación o captación de la rapidez del movimiento de un cuerpo detenido en uno de sus instantes, o bien la representación de un instante congelado de percepción dentro del proceso dinámico perceptual. Esta tensión se manifestaría en dos planos. En el plano icónico de los contenidos representativos, como contraste entre figuras completamente estáticas y en actitud estable de reposo, y otras en movimiento o en posición y actitud inestable. Pero también entre este plano icónico, así como en el plano de los recursos plásticos, esta tensión se daría entre la posición o pose estática de ciertas figuras o motivos y la elección por parte del pintor de una técnica “veloz”, abocetada, para representarlos, que produce un efecto de “disonancia cognitiva”, ya que el tipo de ejecución no parece corresponder al carácter del motivo.

Otra alegoría de la contradicción entre instantaneidad e inmovilidad la ve Fried en las diversas versiones de *La ejecución del Emperador Maximiliano*<sup>61</sup>. Según Fried, esta obra pondría en escena, mediante sus recursos de violencia, choque e instantaneidad, un verdadero vaciamiento de toda profundidad psicológica en las temáticas y poses absortivas, haciendo de Manet, al final de la tradición antiteatral, la verdadera contrafigura de Chardin como iniciador de dicha tradición. El pelotón de fusilamiento, según Fried, sería un motivo de absorción: los soldados entregados a su mortífera tarea; pero la absorción es en ellos sólo un modo de indiferencia, el automatismo de su acción un mero mecanicismo. El violento tema del cuadro sería una transposición “literalizada”, en el plano icónico del tema, de la instantánea rapidez de la “ejecución” pictórica abocetada. En el acto instantáneo de ejecución de las víctimas coexistiría la quietud de lo estático con la velocidad de lo instantáneo en una estructura escindida de opuestos. Finalmente, en tal contradicción Fried detecta la inmanente aporía de todo intento de representación de una ficción de instantaneidad.

En realidad, indica Fried, el verdadero interés de Manet no habría sido por la instantaneidad a secas, o en general, sino por algo más particular: por una “narrativa de la percepción”, la cual representaría la instantaneidad perceptual de un cierto tipo o modalidad

<sup>59</sup> MM: 293-294, 331-332.

<sup>60</sup> MM: 318-321.

<sup>61</sup> MM: 356-357.

de percepción visual que, según Fried (en su polémica contra la ideología formalista derivada, según él, del Impresionismo) habría sido identificada luego, por efecto de la (mala) interpretación impresionista de Manet, con una característica exclusiva y absoluta del acto de percepción visual, en el presupuesto de que éste se caracteriza intrínsecamente por la modalidad temporal de la instantaneidad<sup>62</sup>; atribuyéndose así a Manet un interés exclusivo por la visión y los fenómenos visuales<sup>63</sup>, y olvidándose la preocupación de Manet y de su generación por la irresoluble problemática teatral y del *tableau*, y su intento desesperado de darle salida mediante los efectos de choque y agresión coextensivos con la instantaneidad:

La ocupación de Manet con efectos de instantaneidad marcó un retorno a uno de los propósitos básicos de las composiciones dramáticas de David en los años 1780. Pero con la excepción de un puñado de obras como la *Cantante Callejera*, su interés por la instantaneidad no le condujo a representar un momento dentro de una acción sino más bien a evocar lo que llegó a ser entendido como la *instantaneidad de la visión, de la percepción visual, en sí misma* (con “llegó a ser entendido” pretendo dejar abierta la posibilidad de que esa caracterización no tenga que ser considerada como definitiva). [MM: 296]

La puesta en práctica del interés por representar este modo de temporalidad perceptual por parte de Manet se acompaña en sus cuadros de diversos efectos, entre ellos una ininteligibilidad de la acción y del gesto<sup>64</sup>, y de una renuncia al “cierre” de la obra y de la composición, que están en franca oposición a los preceptos históricos de la tradición antiteatral. Y aunque Fried no aclara bien en este caso qué es el medio y qué el fin (si la instantaneidad buscada es el medio para esos otros efectos, o viceversa), lo que sí parece claro es que todo ello, instantaneidad incluida, es funcional al objetivo supremo de afirmar la obra frente al espectador aún reconociendo la realidad de su vínculo irrebasable con éste.

En la “narrativa de la percepción” manetiana, la narración de gestos y acción humanas de la tradición antiteatral (que fue siempre una tradición interesada lo dramático y por la figura humana) se habría visto desplazada como objeto de la representación pictórica por el acto perceptivo visual del propio pintor: en las obras de Manet, la “acción” propiamente representada sería el acto visual de captación del modelo por parte del artista, acto que en la “narrativa” (o más bien, mitología) de Manet sería concebido como una acción totalmente instantánea de aprehensión sensorial. Esa instantaneidad perceptual de la captación de la realidad representada, tendría idealmente su correlato en la, digamos, corporeidad del pintor y su acto creativo, pues va de la mano de una rapidez comparable de la realización de la representación de dicho acto de percepción, esto es, de la ejecución “instantánea” de la obra<sup>65</sup>.

Formaría parte de la eficacia histórica” de Manet el surgimiento de una nueva mitología impresionista de la actividad pictórica que convierte el complejo “rapidez de aprehensión-agilidad de ejecución” en objeto privilegiado de representación pictórica con el Impresionismo: al representarlo, la pintura se pinta a sí misma, pinta lo que ella misma es, aquello en lo que ella consiste como actividad. Ambas se identifican con las virtuosísticas habilidades, visual y manual, del pintor ideal, y se construye la imagen modélica de Manet como pintor con dos atributos característicos: un ojo rápido y una mano tan ágil como su ojo<sup>66</sup> (pero, según Fried, con una superioridad jerárquica de lo visual del ojo sobre lo

<sup>62</sup> MM: 296-297, 299.

<sup>63</sup> CR: 364-365 n 125.

<sup>64</sup> Sobre el vínculo entre instantaneidad e ininteligibilidad, Fried es explícito en MM: 292, 332 y HMW: 75 n 2; aunque no es fácil decir si para él la ininteligibilidad está al servicio del efecto de instantaneidad, o a la inversa, o si simplemente se refuerzan mutuamente. Cfr. nuestro apartado 3.7.6.

<sup>65</sup> MM: 299, 321.

<sup>66</sup> MM: 301.

corpóreo de la mano), para formar el “tropo” del nuevo movimiento artístico, el Impresionismo, caracterizado en su modalidad temporal como representación de la “impresión instantánea”. De este modo, el alcance del proyecto pictórico de Manet habría quedado distorsionado, simplificado por la “acción diferida”<sup>67</sup> de la recepción impresionista; malentendido que habría sido propiciado por ese mismo proyecto, ya que su rechazo de la inteligibilidad absortiva y dramática y del cierre de la ejecución lo lleva a ser entendido en términos de preocupación exclusiva por la instantaneidad de percepción-realización, olvidando el interés antiabsortivo por la confrontación que acompañaba a la instantaneidad, y el objetivo de superar la crisis de la tradición antiteatral que sirvió de horizonte a ambas preocupaciones en Manet.

Pero en última instancia, la representación pictórica de lo instantáneo es, según Fried, una pretensión paradójica de la mitología impresionista de la percepción, y la paradoja se mostraría en el doble compromiso de Manet con la instantaneidad, tanto de la visión como la de la ejecución (las interpretaciones alegóricas de Fried de los motivos de detalle de la rana y el pájaro en *Le déjeuner* son elocuentes<sup>68</sup>). Así argumenta Fried: un verdadero acto de visión instantánea debería ser *absolutamente instantáneo*; y la representación adecuada de un tal acto de visión instantánea requeriría un acto manual de ejecución pictórica igualmente instantáneo, para dar al motivo representado el efecto, la modalidad temporal que le conviene (Fried piensa en algún tipo de plástica “pictoricista” extremadamente suelta y abocetada). Pero tan imposible sería un acto absolutamente instantáneo de aprehensión visual (ya que la percepción es un proceso, un *continuum* durativo) como el acto pictórico instantáneo de ejecución manual que sería necesario para representarlo con justicia; de donde lo más que se obtiene con el medio pictórico es el ya mentado efecto de disonancia entre la ejecución sólo aparentemente instantánea (pero que aparenta serlo más de lo que puede serlo realmente ninguna ejecución por medios “manuales”, no automatizada) y los motivos representados, cuya aprehensión visual nunca es, ni puede ser, absolutamente instantánea.

En definitiva, con Manet y el arranque del arte moderno propiamente dicho, la poética del realismo corpóreo y de la absorción queda echada por la borda, a fin de lograr el tipo de convicción que ya sólo producen los efectos de instantaneidad<sup>69</sup>; efectos de choque y de impresión de carácter, producidos por lo que se presenta ante la vista, todo a la vez, en la superficie del soporte pictórico, donde la supresión de los tonos y matices intermedios de valoración, la yuxtaposición de las distintas áreas cromáticas y otros recursos plásticos conducen a un acto casi de agresión sobre el espectador<sup>70</sup>. El tipo de convicción provocada por el acto perceptivo de la obra temporalmente instantánea sería un “imprimirse” (*to stamp in*) y un “destacarse” (*to stamp out*), el cual, en la misma operación en que afirma de la planitud de la superficie del soporte de la obra, eliminando la tactilidad, suprime también la temporalidad durativa vinculada al tiempo de exploración del volumen, de modo que la modalidad temporal instantánea, y el tipo y grado de convicción que asegura (que Fried parece dar por máximo en su vaga psicología del acto de juicio estético), serían la finalidad última en función de la cual está afirmación de la planitud en Manet, que admite Fried que resulta innegable, al tiempo que explicaría el interés de este artista por la estampa japonesa.

---

<sup>67</sup> MM: 307.

<sup>68</sup> Esa interpretación concierne al estatuto del ojo y la mano y su coimplicación mutua en el acto creativo pictórico. Cfr. nuestro apartado 3.9.2.

<sup>69</sup> MM: 294.

<sup>70</sup> MM: 331.

Fried indica que este interés por lograr la convicción mediante la instantaneidad asociada al complejo de efectos de choque, confrontación y agresión era una preocupación común de Manet con los artistas de la generación de 1863, aunque sólo Manet habría llevado tan lejos los efectos de instantaneidad como para echar por la borda totalmente tanto la poética absortiva del realismo corpóreo como la propia exigencia antiteatral de la “ficción suprema”, que al parecer sólo hasta un cierto punto es compatible con la instantaneidad y puede servirse de ella como medio. Pero, como veremos en breve, también ese interés sería el rasgo común de aquella generación y aquella época con los artistas modernistas de la década de 1960 (aquellos que Fried había encumbrado en sus escritos críticos, presuponiendo lo que él, retrospectivamente, ha reconocido como una perspectiva “ontotipográfica”) por asegurar la convicción de sus obras produciendo efectos de “impresión” del carácter de la representación artística. Noción ésta, la de “impresión”, cuyo sentido a continuación se va a aclarar en relación con la peculiar problemática del modo temporal de representación en el teatro y de la aún más peculiar solución que Manet propone a dicho problema.

Este efecto de convicción por “impresión” se vería acompañado en Manet de un “efecto epifánico” o “de revelación”, resultante de la combinación de la modalidad temporal instantánea de la representación, con el efecto “mágico” e “impersonal” de autoproducción de la misma que produce la ejecución también supuestamente “instantánea”. No es ello algo exclusivo de Manet: existirían diversos modos de efecto “epifánico”, o de revelación, según las diversas modalidades temporales de representación<sup>71</sup>, siempre que a ellas se agregue una sensación de producción automática de la representación; y en todos los casos, tal combinación produciría efectos “mágicos”, aunque de distinto modo. En la modalidad durativa de Courbet, absortiva, corpórea y lenta, con su profundidad espacial y sus efectos durativos de exploración de espacio y volumen (Fried pone como ejemplo los paisajes de bosque de 1867 de este artista), la epifanía sería el desvelamiento gradual de la riqueza táctil de detalles y texturas de la escena. En Manet, la modalidad antiabsortiva, con sus efectos de eliminación del tiempo de exploración del espacio por supresión de modelado del volumen y compresión del espacio contra el plano pictórico, da por resultado una epifanía instantánea (Fried habla del carácter presentacional “epifánico” de *La cantante callejera*).

La preocupación por producir efectos de “impresión” en Manet tiene particular relevancia en el lugar destacado que en su obra ocupa el género del retrato, y en el contexto histórico del retrato en la tradición antiteatral. El retrato es un caso muy particular y un género problemático en el seno de la tradición antiteatral<sup>72</sup>, cuyas dificultades intrínsecas de cara a la noción de teatralidad tendrían que ver con una conflictividad de este género con respecto a la modalidad temporal de la representación y la del acto pictórico de su producción. En el retrato propiamente dicho, la única acción en que se representa al modelo sólo puede ser la de exhibirse ante el pintor para ser retratado, y “exhibirse” es el término maldito en la dialéctica antiteatral de obra y espectador. Tal representación da lugar a una problematicidad de la situación y de la pose del modelo en el acto de producción de la representación (que es un acto que dura en el tiempo) con respecto a la primera de las características del soporte del medio pictórico que Fried indicaba en su teorización de sobre las alternativas extremas de modalidad temporal de la representación: a saber, la permanencia. Es decir, la necesidad de que el modelo retratado mantenga su pose durante un tiempo prolongado (ya que la pintura no es un arte de la imagen en movimiento) dota a la figura de una rigidez artificiosa que hace de su postura algo inexpresivo y del interior psicológico del retratado algo dudoso u opaco, adquiriendo así, si no exactamente la cualidad de la instantaneidad, al menos sí algo de la de

<sup>71</sup> MM: 292-295.

<sup>72</sup> Sobre las bases del problema del retrato en la tradición antiteatral cfr. AT: 109-115, 138, 169.

“congelación”, la cual ciertamente no es la duratividad del acto físico prolongado que caracteriza a las temáticas de absorción: tiene algo de forzado, y carece de expresión vital. En franca contravención de la prioridad de la absorción, y según lo describen en boca de Fried los teóricos antiteatrales de sucesivas generaciones, caracteriza al retrato un efecto de enfrentamiento con el espectador y agresión que se acompaña de la artificialidad de la pose. Y como explica Fried en *Manet's Modernism*, existe una contraposición entre las respectivas características modalidades temporales de representación del retrato y del *tableau*, ya que en éste se trata propiamente de instantaneidad (la del “momento pregnante”), no de inmovilidad, y va acompañada siempre de un componente de duratividad.

Una vía de solución, propuesta ya en el siglo XVIII por Grimm, Diderot y otros, habría sido combinar el género retrato con el tema absortivo, representando al retratado en alguna acción o actitud de absorción. Esto lleva a Courbet a la necesidad de superar su problemático intento inicial de realizar su proyecto de fusión en el autorretrato, subvirtiendo las convenciones de ese género, para abandonarlo después como vehículo principal de dicho proyecto<sup>73</sup>. Pero en Manet habría directamente una ruptura con las expectativas de la tradición antiteatral.

Fried entiende el empleo de ciertos usos de pose frontal de las figuras en Manet como respuesta a un intento de combinar aspectos tradicionalmente asociados a los géneros del retrato y del *tableau*, en un nuevo género de *tableau-portrait*, cuyo teórico habría sido el crítico Zacharie Astruc<sup>74</sup>. Todos los efectos de incisividad, confrontación y llamada violenta de atención, que son característicos de los artistas de la generación de 1863, en Manet estarían potenciados por una explotación intencionada de aquellas cualidades forzadas de expresión y de pose de las figuras en el retrato que habían hecho de éste un género problemático en la tradición antiteatral<sup>75</sup>, y que se verían acentuadas en virtud de la renuncia de este artista a toda absorción y duración en favor de lo instantáneo, que hace de él un caso único en su generación. Según la interpretación de Fried, Manet habría intentado lograr en sus retratos una combinación de cualidades de los medios de la stampa y de la fotografía: de la fotografía, entonces técnicamente imperfecta, emularía el carácter “natural”, es decir automático y producto de un mecanismo, que es propio de la producción de la representación fotográfica; del grabado, el carácter de acto en principio instantáneo de producción de las marcas de la imagen por impresión contra el papel de la plancha en la cual están registradas. Manet haría un uso deliberado de las poses artificiosas habituales en la fotografía contemporánea de retrato y de *carte de visite*; y en términos de recursos pictóricos, el uso del color y claroscuro contrastado y sin matices de Manet permitiría emular los resultados análogos de la fotografía, pero también las áreas de color continuo del grabado xilográfico<sup>76</sup>. El resultado sería, en los retratos de Manet, pero también en algunas obras de otros géneros una naturalización del grabado por la fotografía e instantaneización de la fotografía (primitiva) por el grabado.

La instantaneidad no era una propiedad que poseyera la fotografía en aquél entonces, en un estado todavía inicial de su desarrollo tecnológico. Esta es una razón por la cual Fried incorpora la práctica fotográfica contemporánea al contexto de la problemática antiteatral de la época. Tanto en *Courbet's Realism* como en *Manet's Modernism*, Fried encuentra la problemática de la teatralidad intrínseca al género pictórico del retrato prolongada en la del

<sup>73</sup> Para la propuesta de los teóricos del XVII; cfr. AT: 111, 113; para Courbet, cfr. CR: 67-68, 79-80.

<sup>74</sup> MM: 234-235.

<sup>75</sup> MM: 340.

<sup>76</sup> MM: 325, 327.

género retratístico en la fotografía primeriza, con la cuestión de la duración y la pose<sup>77</sup>. En una lectura de *L'art de la Photographie* (1862), del fotógrafo y teórico Disdéri, a quien ya tuvimos ocasión de mencionar a propósito del realismo fotográfico<sup>78</sup>, Fried indica cómo en este caso el problema se derivaba de la necesidad, en la rudimentaria fotografía del siglo XIX (debido a exigencias de tiempo de exposición impuestas por el material del registro fotográfico), no menos que en la pintura tradicional, de que el modelo mantenga una pose, lo que, por muy profesional que sea el modelo, no puede sino terminar por revelar en el resultado final su artificialidad en algún detalle evidente, por pequeño que fuera<sup>79</sup>. Tal riesgo de pérdida de naturalidad se convertiría en un hecho casi inexorable en el caso de composiciones complejas con escenas narrativas y de grupo; razón por la cual Disdéri proscribió este tipo de temática a los fotógrafos. Al hacerlo, dice Fried, Disdéri está participando en la tradición de los teóricos antiteatrales, sin ni siquiera saber de su existencia<sup>80</sup>. Ya en época actual, y no obstante las mejoras técnicas del medio fotográfico, Fried encuentra ecos de este problema en el interés del Roland Barthes de *La Chambre Claire* por la cuestión de la pose y la idea del “aire” como expresión natural y falta de afectación y don individual, o “gracia”: como aquél don de ciertos modelos del retrato fotográfico que les permite enfrentarse a la situación de la toma fotográfica sin afectación<sup>81</sup>.

Fried considera los medios de grabado y fotografía están emparentados por ser “técnicas de producción de marcas”, tecnologías de producción de imágenes por impresión de los trazos o manchas componentes sobre su soporte. Puesto que, en su fase de técnica analógica, se presenta como producto de un proceso de estimulación fotoquímica “natural”, la representación fotográfica ofrecía un efecto de “naturalidad”, es decir, de automatismo, fuera del alcance de cualquier otro medio<sup>82</sup>; pero en su estado primitivo de desarrollo, esa capacidad quedaría arruinada por el mentado problema de la duración del acto de toma fotográfica y de la artificialidad de la pose. En cambio, en el siglo XIX, sólo al grabado le estaría dado lograr cierto modo de instantaneidad, en virtud de su procedimiento de producción por impresión de la representación. La representación del grabado, aunque no tan “automática” como la fotográfica, sí convencería de ser resultado de un acto instantáneo, único, de impresión; convicción, al menos, desde la perspectiva del espectador en la recepción, si no en la realidad de la praxis técnica del medio, ya que el grabado en color exige un proceso sucesivo de múltiples impresiones (recordemos que según Fried, la cualidad temporal queda referida a la recepción y la convicción). La base de la mediación mutua entre fotografía y grabado en su interpretación por Manet, tal como Fried la reconstruye a partir de los retratos de este artista,

<sup>77</sup> CR: 45-46, MM: 327-328, 586 n 178.

<sup>78</sup> Cfr. nuestros apartados 3.5.6., 3.5.7.

<sup>79</sup> Fried habla del conflicto psicológico en el modelo, entre el acto de proyección imaginativa en una situación ficticia y la conciencia de sí mismo en tanto que posando realmente ante la cámara, y del inevitable componente de convencionalidad en pose y gesto (CR: 45). Ni siquiera actores profesionales podrían librarse del riesgo de ver su interpretación afectada por la conciencia de estar ante el aparato del fotógrafo, y por la necesidad de detenerse a mantener una pose. El efecto de ello quedaría registrado en la placa. Y, por más que estos leves matices de artificialidad en gesto y expresión escapasen totalmente a la conciencia y el control de los “actores” en el momento de la toma fotográfica, quedarían perfectamente visibles en el resultado final para el espectador: la imagen no lograría suscitar convicción y resultaría fingida, artificial.

<sup>80</sup> Con este argumento sostiene Fried la vigencia de la problemática antiteatral en época de Courbet, y con ello, su hipótesis de la continuidad de la “tradición antiteatral” más allá de la época de Diderot, hasta mediados del siglo XIX y a las mismísimas puertas del inicio del arte moderno propiamente dicho con Manet; cfr. CR: 49.

<sup>81</sup> Sobre la “pose”, cfr. BP: 564, 567, 568-569; BP: 565 sobre el “aire”; BP: 567, sobre la “gracia”.

<sup>82</sup> Esta es la clave de la noción barthesiana de *punctum*. Fried asume una observación de W. B. Michaels (en *The Gold Standard and the Logic of Naturalism: American literature at the turn of the century*, Berkeley: University of California Press, 1987, pp. 215-244), según la cual en la práctica fotográfica habría un salto entre intención y acción; Fried observa que este abismo se radicalizaría en el *punctum* (cfr. BP: 553 n 16).

sería la instantaneidad: la instantaneidad efectiva (bien que no necesariamente “real”) del medio gráfico “realizaría” la instantaneidad potencial, pero no lograda aún, de la fotografía primitiva, permitiendo resaltar todo el efecto “automatístico” que, en cambio, sólo ésta posee.

Finalmente, empero, esta problemática quedaría casi neutralizada para la fotografía con las mejoras técnicas que reducen el tiempo de exposición, y gracias a las cuales lo que registra la representación fotográfica es verdaderamente un instante; de donde Barthes, a pesar de sus reticencias, puede ver en la fotografía un arte del registro del instante pasado que ya no es, ligado a la experiencia de la muerte y el paso del tiempo: toda fotografía lo sería de un presente que alguna vez será pasado; de aquello que existe y vive en un instante presente pero que en algún futuro llegará a no existir ni estar vivo<sup>83</sup>. Y luego, en el medio cinematográfico, el problema queda cancelado con el registro cinematográfico del movimiento, que más que enfrentarse al problema para resolverlo, como haría un arte modernista, simplemente lo disuelve y garantiza su solución por medios técnicos, en un logro de verismo sin límites que, por estar técnicamente asegurado, no puede propiamente llamarse “antiteatral”, sino tal vez a-teatral, y que, por el mismo motivo, no hace del cine un arte modernista, ni le permite compartir los mismos retos y desafíos que éste. Y es que el efecto persuasivo que su verismo causa en el espectador difícilmente puede llamarse con justicia “convicción”, ya que está garantizado de antemano, sin que haya de superar ningún obstáculo<sup>84</sup>.

El medio fotográfico, en la madurez de su técnica, lograría la representación de lo instantáneo que, por volverse paradójica, escapa a las capacidades del pictórico; si bien, insiste Fried, la ganancia no es tan total como para permitir al medio fotográfico lograr, además, todo lo que puede lograr el pictórico; y en particular, no los efectos absortivos y corpóreos que éste logra en el “realismo corpóreo” de artistas como Courbet o Menzel<sup>85</sup>. Al alcanzar este resultado, la fotografía se presenta como la “naturalización” (realización por un proceso físico “natural”, automático) de una instantaneidad que ofrecía ya desde tiempo atrás, como efecto de convicción en el espectador, la técnica más “manual” de impresión del grabado.

### **3.6.3. Crítica al literalismo, II. Tiempo, duración y “lo ordinario”**

En el apartado anterior hemos visto la atención que Fried otorga a la duración como modalidad temporal de la representación pictórica y plástica, al detectar su centralidad en las tradiciones realista-absortiva y antiteatral, cuya importancia Fried considera fuera de toda duda. En cambio, Fried considera prácticamente imposible en las artes plásticas una modalidad propiamente instantánea de representación, en tanto que constitutivamente aporética. Como hemos ya insistido, tanto la atención otorgada por Fried a la duratividad como la puesta al descubierto, por su parte, de la aporía de la instantaneidad en pintura, chocan con la típica actitud formalista, para la cual, o bien la obra de arte plástica ha de ser pensada en términos no temporales, de “atemporalidad”, o bien, de existir algún modo de “temporalidad” propio de las artes plásticas, no podría ser otro que el de la instantaneidad.

Sin embargo, el debate que Fried inició contra las tendencias artísticas literalistas en la segunda mitad de la década de 1960, tuvo uno de sus flancos importantes la crítica de una

<sup>83</sup> BP: 558-561, el término “*punctum* del tiempo” aparece en BP: 561, para designar la fascinación producida por este efecto. Cfr. también las observaciones de Fried sobre Barthes en CR: 282-283 n.

<sup>84</sup> BP: 568, AaO: 164.

<sup>85</sup> CR: 280-282, MR: 247-252; cfr. también nuestros apartados 3.5.3., 3.5.6., y sobre todo, 3.5.7.



cierta modalidad temporal durativa planteada, según el análisis de Fried, en la experiencia de las obras literalistas; y al mismo tiempo, no son pocos los textos de Fried (“Art and objecthood” incluido) que en ese momento, y aún antes, le muestran aparentemente comprometido con el mencionado ideal normativo “instantáneo”, cuando no “atemporal”, de la obra de arte modernista, bajo la forma de la noción de *presentness*; lo que supondría la adhesión de Fried en este punto a la posición del formalismo, notablemente tal como queda formulada en el concepto greenberguiano de unidad decorativa instantánea y su aprehensión sinóptica (*at-onceness*)<sup>86</sup>. Tanto más cuanto que, en ese mismo contexto de “Art and objecthood”<sup>87</sup>, Fried afirma un principio de separación de las artes, como lo hace el formalismo. Parece haber una contradicción, o bien un cambio de actitud por parte de Fried, y se hace necesario dar cuenta de los términos de su crítica a esta vertiente del discurso y la práctica del Minimalismo.

En “Art and objecthood”, Fried sostiene que el énfasis en la duración temporal literal de la experiencia es un elemento central a la práctica “artística” del literalismo, y uno de los componentes de su “teatralidad”<sup>88</sup>. Este hecho resulta de una serie de factores descritos por Fried, de los cuales unos se cuentan entre aquellos que hemos denominado procedimientos de “objetualización” de la obra de arte, o de reducción de ésta a su literalidad, mientras que otros más bien están entre los responsables de la proyección y la presencia que producen la teatralización del objeto literal resultante. Dichos factores definen la modalidad específica de temporalidad que Fried encuentra y censura en el arte minimal y tendencias análogas; modalidad que, como veremos, es la de la duratividad bajo el aspecto específico de la infinitud, o interminabilidad, y de la vacuidad vital.

Dentro de los primeros factores, objetualizadores, el más relevante con respecto a la cuestión del tiempo es el empleo de procedimientos reiterativos de construcción de la obra por yuxtaposición de elementos modulares (entre ellos: ladrillos, losas, etc.), según un orden que es lineal, acumulativo, repetitivo y no jerárquico (“simplemente orden, uno tras otro”, es la frase del minimalista Donald Judd que Fried cita repetidamente<sup>89</sup>). La obra literalista resultante de semejante proceder es un “objeto” carente de límites, de cierre, en el plano formal y estructural (como resonando con la ilimitación de la práctica “artística” literalista, es decir, la carencia o rechazo de los límites normativos de las convenciones<sup>90</sup>); y ello es en buena parte responsable de la peculiar experiencia temporal que ofrece la obra literalista:

La interminabilidad, la posibilidad de seguir y seguir, incluso la necesidad de seguir y seguir, es central tanto al concepto de interés como al de objetualidad. De hecho, parece ser la experiencia que excita más profundamente la sensibilidad literalista, y que los artistas literalistas buscan objetivar en su obra – por ejemplo, por la repetición de unidades distintas (el “una cosa tras otra” de Judd), que tiene la implicación de que las unidades en cuestión podrían multiplicarse hasta el infinito. [AaO: 166]

Como otros procedimientos literalistas de objetualización, éste tiene por consecuencia la reducción al mínimo de las relaciones internas<sup>91</sup>, reducción de la cual resulta la fascinación (“interés” en el pasaje citado) por la inexpresividad y opacidad semántica, las cuales están

<sup>86</sup> Recordemos el pasaje clave de Greenberg en “The case for abstract art”, CE 4: 80-81.

<sup>87</sup> Cfr. AaO: 164, la tercera de las “tesis” finales del texto, que vincula la separación de las artes con la calidad.

<sup>88</sup> AaO: 166.

<sup>89</sup> AaO: 150, 156, 166.

<sup>90</sup> Cfr. AaO: 159.

<sup>91</sup> Otro procedimiento destacado, aparentemente opuesto, es la utilización de “Gestalten” atómicas, cerradas y simples. Pero el objetivo común de ambos, recordemos, es producir efectos de “totalidad simple e indivisible”, sin partes ni relaciones internas; cfr. 3.4.5.

entre las claves de la objetualización (y constituyen el flanco de ataque de otra línea importante de la crítica de Fried al literalismo: la “semántica”<sup>92</sup>). Dicha obra, producto de actos reiterativos, resulta así de una acción “creativa” de sus autores, que es, asimismo, una tarea durativa, repetitiva, mecánica e insignificante, y potencialmente indefinida.

La “experiencia”, precisamente, es la clave del segundo grupo de factores relevantes para la modalidad temporal, relacionados con la proyección y el efecto de presencia de la literalidad de la obra objetualizada<sup>93</sup>. Recordaremos aquí que en compensación de la reducción objetual de la obra, lo que cobra importancia es el contexto de exhibición en que ésta se presenta, como el horizonte contra el cual se produce la “proyección” de la literalidad del objeto, puesto teatralmente en escena a fin de suscitar en el espectador una “experiencia”. Dicho contexto es “literal”: contingente y cambiante, incluye todas las circunstancias particulares de la exhibición de la obra. Consta, como señala Fried, de una “habitación” o espacio cerrado, la sala de exposiciones<sup>94</sup>, y de una “situación” que es el encuentro en ese espacio entre el objeto artístico literalista y el espectador (el espectador en sentido “literal”, que abarca algún aspecto de su corporeidad, junto a cierto aspecto psicológico de su reacción). Espectador y “obra” se constituyen como “sujeto” y “objeto” de una “experiencia”<sup>95</sup>, que queda definida como *la experiencia de ese espectador en particular*: la experiencia singular de cada espectador, distinta para cada uno. Mediante el efecto de proyección, el espectador es objeto de una llamada de atención sobre la “presencia” de la obra, que se le enfrenta y lo pone a distancia<sup>96</sup>, vive el conjunto de la situación que le incluye como una experiencia que particularmente “se dirige a él desde fuera”<sup>97</sup>. A las relaciones internas evacuadas de la obra por objetualización las sustituye el conjunto de relaciones producidas en la situación (todo cuanto se presenta en el campo perceptivo), y esas relaciones son la sustancia de la experiencia que se vive en ella. Pues bien: lo que interesa, en primer lugar, de esa situación y de su experiencia, es que se trata de una situación que tiene lugar, literalmente, “en el tiempo”: en el tiempo *real*, literal y mensurable, en el que transcurre el encuentro entre obra y espectador.

Ahora bien, el segundo aspecto relevante de la experiencia para la modalidad peculiar del tiempo en el literalismo es la densidad de su carácter situacional: el contexto es un contexto particular, localizado en una situación, y la experiencia es, por tanto, contingente y situacional<sup>98</sup>: no es nada al margen de esa situación, nada que la pieza artística determine por cuenta propia, sino que es siempre una experiencia particular, distinta cada vez, porque es la contingencia particular de su localización en un particular contexto, variable en cada ocasión, más que el objeto mismo, lo que da forma a dicha experiencia. Las relaciones externas a la

<sup>92</sup> AaO: 165-166; cfr. nuestro apartado 3.7.5.

<sup>93</sup> AaO 151-153.

<sup>94</sup> Recuérdese que el concepto de “sala” o “habitación” es central, según Fried, para el literalismo (cfr. AaO: 170 n 14). Pues, según Fried, la eficacia del efecto de proyección tiende a reducirse en localizaciones “exteriores” o naturales, debido a que el contexto o escenario es tan eficaz como donador de “experiencia” que hace superflua la obra literalista y su proyección.

<sup>95</sup> Fried es ambiguo en esto, porque por un lado indica que la experiencia, y las relaciones establecidas en ella, son producto del espectador (es “su” experiencia), pero por otro, indica que el propio espectador, como la obra y su relación, son producto de la situación: no son nada al margen de tal situación. Cfr. nuestro cap. sobre el espectador

<sup>96</sup> AO, 154; “Presencia” de carácter subrepticamente antropomórfico, como denuncia Fried; cfr. nuestro apartado 3.7.4.

<sup>97</sup> AaO: 159.

<sup>98</sup> En un sentido muy distinto al del término “localización” (situatedness) cuando Fried habla de la importancia en la obra de Menzel de la experiencia corpórea del artista y sus circunstancias concretas.

obra que constituyen la sustancia de la experiencia se transforman con cada cambio en cualquier factor del contexto, con cada cambio de ubicación del espectador respecto a la obra:

...el espectador se hace consciente de la interminabilidad e inexhaustibilidad, si no del objeto mismo, en cualquier caso de su experiencia de él. Esta consciencia se exagera aún más por lo que podría llamarse la inclusividad de la situación, esto es, por el hecho [...] de que todo lo que [el espectador] observa cuenta como parte de esa situación y por tanto se siente que es relevante de algún modo que queda indefinido para su experiencia del objeto. [AaO: 166]

Por tanto, como la situación es máximamente particularizada (en cada caso la de un sujeto concreto, y la de una ocasión de exhibición en particular), y máximamente englobante (incluye todas las circunstancias, todas las contingencias, que estén presentes en ese momento<sup>99</sup>), las relaciones que componen la experiencia son potencialmente inagotables: su experiencia es también inagotable, interminable, y la duración de la misma potencialmente indefinida.

El caso extremo de esta “apertura” sería la “experiencia estética en bruto”, fuera del arte y más bien en los límites de lo “estético” en sentido genérico, que constituye la matriz de la “situación” literalista, y cuyo ejemplo paradigmático en “Art and objecthood” es el recorrido nocturno del arquitecto y escultor Tony Smith por una carretera en construcción, sin señales ni alumbrado<sup>100</sup>. Sobre él, comenta Fried:

... poder continuar y continuar resulta esencial. Lo que reemplaza al objeto – lo que hace la misma tarea de distanciar o aislar al espectador, de convertirlo en un sujeto, que el objeto realizaba en la habitación cerrada, es ante todo la infinitud, o carencia de objeto, del enfoque o la aproximación o la perspectiva. [AaO: 159]

En efecto, la experiencia descrita podría prolongarse indefinidamente, al menos mientras que su escenario dure materialmente, sin que se tenga jamás la sensación de haber llegado a su fin. Como la obra literalista, es completamente “abierta”; en ella, o bien se da algo que nunca acaba de darse por completo, o bien no se da nada en absoluto. Según Fried, la experiencia misma reemplaza aquí al objeto (es “inobjetiva”): la situación explícita, puesta al desnudo, constituye la experiencia bruta como polo de atención sustitutorio de un objeto, y constituye a aquél que la vive como sujeto. Y el rasgo de esa experiencia que permite la operación de sustitución es la carencia de focalización en un objeto, y la carencia de límites: no sólo la indeterminación de su escenario, “sin señales, sin iluminación, poco menos que sin estructura”<sup>101</sup>, sino la carencia de convenciones y límites de aquello que no es artístico, ni es “representación”.

En consecuencia, Fried caracteriza más precisamente la modalidad de esa duración como infinitud o ilimitación durativa y literal, y la condena por ser “teatral”:

La preocupación literalista por el tiempo – más precisamente, por la *duración de la experiencia* – es, tal como sugiero, paradigmáticamente teatral, como si el teatro confrontara al espectador, y por tanto lo aislara, con la infinitud no sólo de la objetualidad sino del *tiempo*; o como si el sentido al que, en el fondo, el teatro se dirige fuera un sentido de la temporalidad, del tiempo simultáneamente pasando y por venir, *simultáneamente aproximándose y alejándose*, como si se aprehendiera desde una perspectiva infinita. [AaO: 167]

<sup>99</sup> AaO: 153, 155.

<sup>100</sup> AaO: 157-158; el texto es un extracto de la entrevista de Samuel Wagstaff, Jr. “Talking to Tony Smith”, *Arforum* 5 (Dic. 1966), pp. 14-19; el pasaje está recogido en el extracto de ese texto que fue incluido en la antología de Battcock, *Minimal Art*, p.386.

<sup>101</sup> AaO: 158.

El pasaje de Fried vincula dos infinitudes distintas, pero relacionadas: la de la objetualidad y la de la temporalidad. La objetualidad del objeto literal, carente de articulación, es infinita, ya sea por ser su estructura formal la del tipo reiterativo antes descrito, cuyo proceso de construcción podría extenderse indefinidamente, y cuyo límite sólo puede parecer una interrupción arbitraria de su despliegue, o ya sea en el caso contrario (como puede ser el de las formas gestálticas cerradas, simples y limitadas: cubos, etc.), en virtud de su opacidad y su vacío semántico, que da lugar a un efecto de fascinación (“interés”) del espectador, entrando éste en un ciclo indefinido de intentos frustrados de comprensión allí donde nada hay que comprender<sup>102</sup>. E igualmente, la duración del tiempo literal de la experiencia de la obra teatral y literalista es infinita, según una “mala” concepción de la infinitud del tiempo como totalidad isócrona y agregativa de células de duración homogéneas, carentes de determinación o diferenciación, una totalidad que podría ser indefinidamente extendida en cualquiera de sus dos extremos, el presente o el pasado. La decisión del espectador de poner fin a la experiencia (como la de poner fin a la obra abierta de estructura iterativa, por parte del artista), sólo puede ser un acto arbitrario y unilateral por su parte de arrancarse a ella y ponerle fin.

“Teatral”, denuncia Fried: este modo durativo infinito no es un tiempo vivido desde dentro, es una puesta en escena de la temporalidad para su observación desde la perspectiva externa de un espectador, a fin de mantenerle cautivo en una experiencia, es decir, con vistas a objetivos artísticos (o para-artísticos) teatrales, que explotan la crisis de credibilidad y de sentido del arte reciente para fascinar al espectador, en lugar de enfrentarse a ella. Como la forma inerte del objeto minimalista, el tiempo isócrono, lineal, informe e inerte de duración de la experiencia escenografiada de dicho objeto queda proyectado sobre el escenario (la sala) en que esa experiencia se despliega. Junto a las obras más o menos “abstractas” de estructura iterativa abierta, Fried encuentra su imagen plástica en la recesión perspectiva “infinita” de la pintura surrealista figurativa, en la cual Fried detecta una sensibilidad profundamente afín al literalismo<sup>103</sup>, y varios rasgos comunes con éste (los efectos de presencia, la situacionalidad, la noción de “habitación” como espacio cerrado, o el objeto antropomorfo<sup>104</sup>), entre los cuales es de particular relevancia, por lo que aquí nos atañe, el juego de oscilación entre lo cerrado pero simple y lo abierto para obtener inarticulación de la totalidad en el plano formal-estructural..

Los rasgos de esta temporalidad de duración infinita (homogeneidad, repetitividad) la acercan a una cierta concepción del tiempo de la vida cotidiana, una concepción nada halagüeña. Fried describe la coloración emotiva de esta temporalidad, al menos en las representaciones más figurativas del surrealismo, en términos de emociones que van desde la atonía a la angustia, tales como “expectación, temor, ansiedad, presentimiento, memoria, nostalgia, estasis”: todo menos serenidad, entrega al presente, aceptación afirmativa de la finitud, bienestar, o alegría de vivir<sup>105</sup>. No es la duración articulada, direccional y cargada de acción y tensión del drama tal como lo describe Cavell<sup>106</sup>, o tal como lo entendió la tradición clásica, incluida la antiteatral. Pero es también lo opuesto que la lectura que Fried hace de Chardin, donde la duración quedaba impregnada de la profundidad psicológica y plenitud vital de los rituales de la vida cotidiana que dotan al tiempo de sentido: en el literalismo se trata de la duración vacía de tensión y propósito vital y carente de la estructura vivencial que

<sup>102</sup> He aquí anticipado el nervio del “argumento semántico” contra el literalismo. Véase nuestro apdo. 3.7.5.

<sup>103</sup> AaO: 171 n 22. Los artistas clave serían Dalí, Tanguy, y, obviamente, Giorgio de Chirico.

<sup>104</sup> Cfr. nuestra nota 94.

<sup>105</sup> AaO: 171 n 22.

<sup>106</sup> Cfr. 2.2.7., 2.4.3.

tal tensión y propósito le otorgan (o de la que le da la ilusión artística en las artes del tiempo como son la música, el arte dramático, o la narración, conforme a la descripción cavelliana de lo que es el tiempo direccional y estructurado como *presentness* para esas artes).

Ahora bien, la posición de Fried con respecto a la legitimidad del tiempo y la duración en las artes se presenta problemática, si volvemos a atender a la reflexión sobre tiempo y duración que ofrece su historiografía. Para empezar Fried describe la noción de absorción en términos de duratividad, reiteración, automatismo, y (al menos hasta Greuze, que la dramatiza como objeto de representación), “cotidianidad”. Y la caracterización fundamental de la tradición realista absoritiva en términos de su modalidad temporal es “durativa”. La principal diferencia con el Minimalismo radica en que en el contexto de la noción de “absorción” generalmente hallamos la duración asociada a efectos de proximidad. Pero no siempre, pues en el caso de la generación de 1863, y en Caravaggio, sorprende hallar la duración, junto a otros elementos del complejo absoritivo, combinada con los efectos de choque, de agresión y de distanciamiento, una combinación muy similar a la que Fried ve en el literalismo. También en la estrategia de “enclaustramiento”, que sería característica de la generación de 1863, la noción de espacio cerrado o “habitación”, muy similar a la noción de “sala” que Fried atribuye al literalismo, aparece vinculada a efectos de absorción, pero la relación de éstos con el “interés”, o sensación de fascinación prolongada en el tiempo, producida por la experiencia de la obra minimalista en la sala cerrada de exposición, es bastante problemática. Para mayor ambigüedad, en Manet distanciamiento y choque están vinculados, por el contrario, a la instantaneidad, y no, como en el Minimalismo, a la duración. Y en Manet, además, se encuentra la renuncia al cierre de sus obras (*morceaux* en lugar de *tableaux*), pero al contrario que la infinitud minimalista, su objetivo no es poner la obra a merced de la “situación”, sino afirmar su independencia respecto de ésta y producir con ello “convicción”.

Es más, en *Menzel's Realism*, Fried no sólo profundiza en su análisis de la modalidad de tiempo durativo de la representación pictórica, sino que desarrolla, dentro de su “política de lo ordinario”<sup>107</sup>, todo un discurso reivindicativo sobre la temporalidad durativa: el tiempo durativo en Menzel indicaría la entrega del sujeto a su vida y a su mundo, aquél que según Cavell quedó perdido para la filosofía moderna a manos del escepticismo, pero cuya aceptación sería el deber ético de todo hombre como ser encarnado y finito<sup>108</sup>. En ese mundo, el sujeto finito debe construir su hogar, ocupado en tareas repetitivas e intrascendentes de su vida a lo largo de un tiempo que dura. El discurso reivindicativo de Fried incluye, como en la temporalidad infinita del Minimalismo, las notas de la “contingencia” y “localización” (*situatedness*), además del carácter “ínfimo” o “insignificante” (*uneventful*) de la acción y del tiempo en que se desarrolla, la resistencia a la visión totalizadora; y lo que es más, el modo de aceptación de la finitud sería la entrega a la tarea repetitiva cotidiana, incluida (según Fried), la actividad artista para Menzel, cuya imagen alegórica sería la actividad acumulativa, repetitiva, automatística y potencialmente abierta de apilar ladrillos, uno junto a otro, indefinidamente:

Lo que quisiera subrayar, sin embargo, son las implicaciones temporales, es decir, estéticas, del motivo de poner ladrillos [en obras de Menzel]: me refiero al modo como un albañil pone, uno tras otro (uno *junto a* otro) un gran número de ladrillos, todos los cuales son casi exactamente idénticos, en hileras que son ellas mismas casi exactamente idénticas y que de hecho están puestas unas sobre otras, en un proceso repetitivo que en principio no tiene término necesario. Veo en esto una analogía con el modo en el cual, en cuestiones de intrahistoria, “cada pequeño momento es de la mayor importancia” y por tanto

<sup>107</sup> Sobre la cual, el lector hallará una explicación suficientemente detallada en nuestro apdo. 3.11.3.

<sup>108</sup> MR: 15, 152 n. Las fuentes de inspiración son tanto Wittgenstein y Kierkegaard como Thoreau, a través de la interpretación de estos autores propuesta por Cavell.

no ha de ser menospreciado; en la albañilería, asimismo, no se trata de “aferrarse al momento intensivo”, de hecho no hay nada tal como un momento intensivo; la esencia de la tarea, en su forma “pura”, consiste precisamente en su entrega a la extensividad temporal”. [MR: 153]

En esta ocasión, Fried no puede dejar de reconocer el parecido con la teoría y práctica literalistas, aquí hasta en el detalle particular del procedimiento generativo de la obra por yuxtaposición serial y reiterativa<sup>109</sup>. Pero en éste y en los otros casos históricos mencionados siempre hay una diferencia fundamental con respecto al literalismo: en el uso de que se hace de los recursos ligados a la temporalidad durativa, la finalidad y la intención, si no siempre exactamente antiteatrales, cuando menos no son descaradamente teatralizantes.

Todo esto parece ir a la contra de la dualidad que en “Art and objecthood” estableció Fried entre la duración infinita del tiempo literalista y el ideal de atemporalidad o instantaneidad de la obra de arte modernista, y contra la condena del uso literalista de la duración como modo de teatralidad. El asunto parecería resuelto atendiendo a la advertencia de Fried de la “inestabilidad histórica” de las determinaciones con carga valorativa: la duración del arte literalista, que por razones de contemporaneidad al crítico modernista puede parecerle inhistorizablemente teatral, podría dejar de resultar teatral en otra época, a ojos de otros críticos, o bajo la mirada distanciada de un historiador. Según esto, la censura de Fried a la temporalidad en el literalismo se dirigiría sólo contra el “uso teatral” de la temporalidad con el fin de escenografiarla, confrontando y agrediendo al espectador con la infinitud de su duración, y subordinando la obra de arte a una “situación” escénica. Pero hay algo más profundo que se juega en la acusación de Fried. Y es que la ambivalencia de muchos rasgos descriptivos, que en Fried es tan característica, afecta también a la duración, y no simplemente por lo que hace a la valoración “estética”; de modo que aquí se va a tratar de una distinción entre dos concepciones o valencias vitales de la duración, “buena” y “mala”, en un sentido que es bastante más que estético o artístico.

Consciente del problema, Fried ha tratado de aclarar el sentido de su crítica de “Art and objecthood” al uso literalista de la duración en “An introduction to my art criticism”, y sobre todo en *Menzel's Realism*. Fried ha negado, para empezar, que su crítica de la duración en el literalismo tenga propiamente relación alguna con el principio formalista de exclusión del tiempo en las artes plásticas, y que corresponda a un esquema de categorías formalistas en el que la duración deba asociarse con lo táctil y la atemporalidad con lo óptico, de modo que el primer conjunto de características serían las propiedades literales abarcadas por la “objetualidad” y correspondientes al literalismo, frente al segundo, que correspondería a las del arte como “objeto de convicción”, y al modernismo<sup>110</sup>. Más bien sería la cuestión de la apertura y la infinitud, y su teatralización<sup>111</sup> lo que constituye el factor problemático en el uso de la duración en el literalismo:

La objetualidad de uno u otro tipo es la finalidad de las obras literalistas, que no comienzan ni terminan sino que más bien meramente se detienen, y donde tiene lugar una progresión indefinida – por implicación, infinita – como en el tiempo. [TSAC: 183]

Frente a toda interpretación de esa crítica en clave formalista de defensa de la instantaneidad o la atemporalidad de lo puramente visual, el problema para Fried no es la duración en sí

<sup>109</sup> MR: 283-284 n 14

<sup>110</sup> AIMAC: 41, 67 n 55; Fried se refiere a la interpretación de Margaret Olin en “Gaze”, de la que ya dimos cuenta en 3.4.1.

<sup>111</sup> MR: 283-284 n 14

misma, sino algo que el literalismo hace con ella para poder teatralizarla, y que a su parecer, la corrompe.

Pero el asunto cobra más claridad cuando Fried lo muestra a la luz del concepto cavelliano de “lo ordinario”, es decir, el tiempo, el espacio y la acción inmanentes de la vida cotidiana, y de su doble posibilidad. El modo positivo de lo ordinario es aquél en que el hombre como ser finito logra hallar su lugar en la vida en esta tierra, en la repetición perpetua de una tarea siempre inacabada, de resultado siempre provisional, pero plenamente asumida en un acto de absorción, que crea el lazo del hombre con su mundo: absorto y entregado a sus tareas cotidianas, en un mundo en el cual se encuentra bien, y que reconoce como el suyo, el hombre siente un bienestar y una satisfacción con su existencia, que bien pueden hacer que la duración resulte tan leve como para pasar desapercibida y hacerse equivalente a una anulación del paso del tiempo, como en el “sentimiento de existencia” de Diderot (aunque bajo entornos menos idílicos y más prosaicos: como una especie de “idilio mundano”). La modalidad negativa de lo ordinario, es aquella en la cual la vida en la tierra aparece absurda y sin sentido, la tarea no es asumida sino impuesta, y el paso del tiempo en su repetición es el aburrimiento, el aprisionamiento y la falta de sentido de los que hay que escapar, sin que el hombre pueda encontrar cómo; siendo esta modalidad negativa la forma como más probable y frecuentemente aparece lo ordinario en la época de la sociedad moderna, ya que nada garantiza que lo ordinario no se malogre, sobre todo en tiempos modernos<sup>112</sup>. El concepto de duración criticado por Fried en el literalismo (como el concepto literalista de corporeidad, del que en otro lugar hablamos) correspondería a la posibilidad negativa de lo ordinario, a su modalidad defectiva y degenerada. Al “proyectar” escenográficamente la duración, mostrando el paso del tiempo en la inerte indiferencia de su isocronía, y haciendo de aquélla algo infinito y vacío de sentido, la obra literalista es imagen de la figura negativa de lo cotidiano. En la estrategia de construcción reiterativa y modular de la obra, el acto creativo del artista minimalista se presenta como la recreación del peor aspecto de los quehaceres cotidianos de la tarea vital de lo ordinario, cuando degeneran en repetición rutinaria y sin inspiración, y presenta su provisionalidad y falta de logro definitivo como la total falta de sentido de la acción, que se vive desesperadamente como un alargamiento insoportable del tiempo, para soportar cuyo paso las tareas provisionales de la vida, en el mejor de los casos, sólo son una “construcción provisional” que funciona como estrategia compensatoria<sup>113</sup>.

Como ocurre con las miradas opuestas de modernismo y literalismo sobre la condición literal del arte, en el del tiempo durativo de lo ordinario todo es cuestión de cuál sea el lado desde donde se mire: de consideraciones opuestas sobre lo mismo, sobre el mismo fenómeno o hecho, se extraen opuestas consecuencias, que en el caso del literalismo Fried considera destructivas. El literalismo ve la duración del tiempo de la vida con una mirada entre nihilista e indiferente, de escéptico, y muestra de ella su lado oscuro: su apertura como infinitud, su repetición como aburrimiento, su homogeneidad, intrascendencia, provisionalidad y contingencia como falta de sentido; y en este modo de ver la duración, como en su visión del cuerpo, Fried censura una negación de la finitud y una falta de compromiso con la tarea de la inmanencia que la finitud impone. La afirmación de la apertura y la infinitud, que en Manet es un recurso para salvar el arte y garantizar la transmisión de la tradición y la existencia del valor artístico, es en el literalismo una declaración cínica o desesperada de absurdo vital. Pero no necesariamente ha de ser así; en la obra de la artista conceptual Hanne Darboven, con su método de notación temporal y su “escritura real”, Fried halla, sorprendentemente, un

<sup>112</sup> MR: 157, 165, 174.

<sup>113</sup> Noción que Fried elabora partiendo del Thoreau de *Walden* y del Theodor Fontane de *Effi Briest* (MR: 150, 165).

contraejemplo de carácter antiteatral (una tarea que la artista se plantea “para sí misma”), con implicación y compromiso subjetivo, es decir, “absorto”, y capaz, contra toda dificultad, de una representación artística retrospectiva de lo ordinario como finitud plenamente vivida<sup>114</sup>.

Pese a esta sanción positiva de la duración, en su modo positivo y no defectivo de la finitud, lo cierto es que de algún modo, tras la clausura de la tradición antiteatral, la obra de Manet, caracterizada en términos de exaltación de la instantaneidad con el fin de neutralizar la irrebasable condición teatral de la obra en su reconocimiento, ya que no de deshacerla, parece como si estableciera la instantaneidad como el modo de temporalidad privilegiado para la experiencia del arte en la nueva era del modernismo. Es desde la posición histórica abierta después de Manet, no desde la de la época de la tradición antiteatral del siglo XIX en Francia, desde donde habla Fried en “Art and objecthood”. Dos épocas muy diferentes, cuya diferencia histórica es también irrebasable.

### **3.6.4. El tiempo del modernismo: presentness, el dilema de instantaneidad y duración**

Como ya hemos adelantado, al complejo de rasgos de la duratividad literalista Fried le contrapone un ideal del modo de experiencia y de comprensión (ya que no exactamente de “representación”, pues se trata de obras abstractas) propio de la obra abstracta modernista, auténticamente artística y de calidad. Ese modo aparece designado bajo la forma de la noción de *presentness*, compartida con Cavell, y cuya complejidad en este autor ya hemos examinado, aunque parece que Fried sólo haya recogido bajo este término uno de sus aspectos: el que en Cavell hace referencia a un medio artístico en particular, el de la pintura, y a la modalidad temporal que le pertenece<sup>115</sup>. Ya en los primeros textos críticos a partir de 1963, que muestran a un Fried formalista, aparecía vagamente la idea de que en la Modernidad las artes plásticas, más que con la duración, puedan tener que ver con algo parecido a la instantaneidad, o con alguna de las nociones que Fried luego suele asociar a ésta, como la exigencia de responsabilidad, agudeza, y constante alerta ante lo dado, impuesta por el acto creativo como acto de decisión<sup>116</sup>; o en “Shape as form”, la de la “frontalidad” u orientación total del espacio plástico de la pintura al espectador, la perspicuidad que en el análisis de Manet por Fried sería el correlato de la modalidad instantánea de la representación<sup>117</sup>.

Pero es en el marco de su debate contra el literalismo en “Art and objecthood” donde el concepto friediano de *presentness* hace una memorable y discutida aparición como noción de modalidad temporal instantánea. La experiencia de la obra modernista no pertenece a la duración, dice Fried, porque en ella, aquello que se da, se da plena, completamente a cada instante<sup>118</sup>. En la obra modernista, pues, la experiencia es delimitada, cerrada y completa, y la donación es un acto finito: en ella se da algo bien definido; una vez que ello se da, se da totalmente; y se sabe cuándo se ha terminado de dar por completo:

<sup>114</sup> MR: 284-6 n 14.

<sup>115</sup> Recordemos que en Cavell hay otros aspectos de la *presentness* que hacen referencia a la música, el teatro dramático, o la textura de la acción humana, y que no se agotan en la faceta de la modalidad temporal.

<sup>116</sup> TAP, 219. De hecho, el acto creativo del artista aquí tiene los rasgos de lo que en Cavell es la *presentness* como textura ética de la acción humana, y del drama (y el juicio del crítico comparte esos rasgos).

<sup>117</sup> SaF, 96-97; en SaF 99 n 13, Fried cita a Thompson Clarke, su fuente común con Cavell para este tema.

<sup>118</sup> AaO: 167.



Es como si la experiencia que uno tiene de [la pintura y escultura modernistas] no tuviera duración – no porque uno experimente en efecto una pintura de Noland u Olitski o una escultura de David Smith o Caro en ningún tiempo en absoluto, sino porque *a cada momento la obra misma se manifiesta completamente*. (Esto es verdadero para la escultura a pesar del hecho obvio de que, siendo tridimensional, puede ser vista desde un número infinito de puntos de vista. La experiencia que tiene uno de Caro no es incompleta, y la convicción de uno por lo que hace a su cualidad no queda suspendida, simplemente porque uno la haya visto sólo desde donde se uno encuentra. Lo que es más, bajo el efecto de sus mejores obras la visión que uno tiene de la escultura es, por así decir, eclipsada por la propia escultura – cosa de la cual es absurdo hablar como sólo en parte presente.) Es esta *presentness* continua y entera, equivalente, por así decir, a una perpetua creación de sí mismo, la que uno experimenta como una especie de instantaneidad, como si, siendo uno infinitamente más agudo, un instante infinitamente breve podría ser lo bastante largo como para verlo todo, para experimentar la obra en toda su profundidad y plenitud, para quedar convencido por ella. [AaO: 167]

La experiencia del encuentro obra-espectador puede durar, prolongarse literalmente en el tiempo, y también, implicar un desplazamiento de punto de vista en el espacio, pero eso no es lo que cuenta para entender la obra<sup>119</sup>. Como en la noción greenberguiana de *at-onceness*; sólo que, según Fried, aquello que se da instantáneamente en la obra modernista, no siendo la perplejidad opaca de la obra literalista, no es tampoco una unidad formal greenberguiana de relaciones, abstracta y decorativa: es un significado, una plenitud de sentido, la idea central (*the point*) de la intención del artista, su apuesta en respuesta a un problema impuesto por su comprensión de su propia situación histórica, que da sentido a su obra. Ciertamente que esto es posible gracias a las relaciones, que en el arte modernista son internas a la obra misma y determinadas intencionalmente por su autor anteriormente a toda exhibición de aquella, de modo que cancelan las contingencias de cualquier situación de exposición y la relatividad a las múltiples perspectivas; pero las relaciones aquí son un vehículo sintáctico de expresión de sentido<sup>120</sup>.

Esta capacidad de instantaneidad y de cierre de la experiencia y de la comprensión, junto a la completud, produce una sensación de satisfacción que es la clave que la asocia a la convicción y al acto valorativo de la calidad: la obra impone la convicción en la donación instantánea y completa de su sentido, “como una única, nueva e impronunciable palabra”<sup>121</sup>. Como es la obra, y a través de ella su autor, la que la impone, a ello nada le afecta ninguna de las condiciones de la situación de exhibición en que el espectador se encuentra con ella: ni la situación relativa del espectador, o su cambio punto de vista respecto de la obra, ni tampoco el tiempo que dure el encuentro. Dure lo que dure, siempre se capta todo lo que ha de captarse de ella, y eso que se capta es rico y pleno. Para captarlo basta un instante, si el espectador está a la altura; ya que no por ser instantánea y completa la donación deja de ser exigente, en contraposición a la facilidad de la experiencia del objeto-en-situación literalista<sup>122</sup>. Y a pesar de todo, esa captación “siempre está abierta a debate”, pues la cambiante situación histórica puede obligar a corregir la apreciación de la calidad (esto introduce un problemático matiz: tal

<sup>119</sup> Esto es particularmente difícil de entender en el caso de la escultura, que requiere tiempo y desplazamiento para captarla del todo. Rosalind Krauss ha entendido la posición de Fried en el sentido de que se produce un tanteo de puntos de vista hasta que aparece uno en el que la “verdadera” configuración de la obra se revela, o se revela más perspicuamente, y lo hace instantáneamente: se trataría de encontrar, entre los varios puntos de vista que se ofrecen, uno privilegiado que muestra la estructura de la obra como estructura “pictórica”, a diferencia de su estructura tectónica y material de soporte. Cfr su análisis de *Early one morning* (1962), de Anthony Caro, en *Passages*, pp. 187-192. También James Meyer parece entenderlo así cuando dice que la escultura para Fried queda “resuelta a un formato pictórico”; cfr. *Minimalism: Art and polemics...*, p. 33.

<sup>120</sup> Cfr. 3.7.1., 3.7.2., sobre la concepción semántica de las relaciones como campo sintáctico de significantes expresivos en Fried; bastante distinta de la “emoción” inefable provocada por las formas plásticas en Greenberg.

<sup>121</sup> ML: 129.

<sup>122</sup> AaO: 158-159.

vez significado y calidad no dependan de una situación de exposición, pero sí de una situación histórica de interpretación). De aquí la comparación propuesta por Fried con la hipótesis teológica de la “creación continua”: el sentido de la obra, como su pretensión de seriedad y de calidad, es algo que, dándose en un instante, a cada instante tiene que volver a darse de nuevo. Por ello es un “perpetuo presente”<sup>123</sup>.

De aquí, también, que Fried concluya que es la instantaneidad lo que permite a la obra modernista derrotar la teatralidad. Fried secunda así a Greenberg en la inversión de uno de los tópicos de la interpretación formalista de la modernidad, de la abstracción y de la autonomía en la obra de arte, en particular en artes plásticas, tópico según el cual la condición de la música, como único arte verdaderamente abstracto y no-representativo, es el ideal a imitar por todas las demás artes, en particular por las artes plásticas, si éstas han de alcanzar la autonomía<sup>124</sup>:

Quisiera afirmar que es en virtud de la *presentness* y la instantaneidad como la pintura y escultura modernista vencen al teatro. De hecho, me veo tentado hasta mucho más allá de mi conocimiento de sugerir que, enfrentados a la necesidad de vencer al teatro, es por encima de todo a la condición de la pintura y la escultura – esto es, la condición de existir en, y de hecho, la de evocar o constituir un continuo y perpetuo *presente* – a la que aspiran las otras artes modernistas contemporáneas, notablemente la poesía y la música. [AaO: 167]

El Greenberg de “The case for abstract art” condenaba toda implicación de duración en las artes con el argumento de la de contaminación de expectativa e interés (en sentido kantiano), como ocurriría con la música. Bien que con matizaciones importantes, en la censura de Fried al literalismo, viene a cumplir ese papel el vínculo de la duración al “interés” de la obra literalista, o fascinación prolongada en el tiempo<sup>125</sup>, y a sus efectos patológicos de condicionamiento sobre el espectador<sup>126</sup>; con la adición del reproche de teatralidad, de poner en escena para impresionar algo que es insignificante, de modo artificioso, que puede interesar, pero no convencer: si convenciera, no dependería de una experiencia con duración. El vínculo explícito de esta noción “temporal” de *presentness* con el medio pictórico, como privilegio exclusivo de éste, en virtud del despliegue de la totalidad en superficie que lo caracteriza, reaparece inmediatamente tras “Art and objecthood”, en “Morris Louis”<sup>127</sup>, y este rasgo de mostrarse totalmente como superficie acotada, que Fried en ocasiones denomina *facingness*, parece quedar definitivamente ligado para Fried a lo que es *presentness* como condición privilegiada de la pintura moderna en punto a la modalidad temporal y de donación de sentido. Sobre todo en y a través de la figura de Manet, el complejo de estas dos cualidades relacionadas tiene un papel clave en la función de regular el “correcto” funcionamiento de la memoria histórica interna de la pintura que hace posible la modernidad artística<sup>128</sup>.

<sup>123</sup> Cfr. la cita de Perry Miller, *Jonathan Edwards*, New York: Meridian Books, 1959, pp. 329-330 (en AaO: 148); cfr. también el pasaje que comentamos a continuación

<sup>124</sup> Cfr. nuestro apartado 1.9.3.

<sup>125</sup> Que esta contraposición de “interés”/“convicción” coincida enteramente con la kantiana, entre “gusto” e “interés”, es problemático, dada la similitud entre la fascinación de la “experiencia” minimalista y ciertos aspectos de lo sublime kantiano. Ciertamente que el sublime kantiano no es “gusto” puro y desinteresado; pero es que Fried, además, niega haber suscrito una identificación de modernismo y calidad con lo bello frente a Minimalismo e interés con lo sublime (AIMAC: 47, 71 n 71).

<sup>126</sup> AaO: 155, para el condicionamiento “patológico”; AaO: 158-159, 164-165 para la contraposición entre la “facilidad” del interés y la dificultad y exigencia de la convicción.

<sup>127</sup> Cfr. ML: 127-8, y PM: 531-532, donde se adelanta lo que esto supondrá para la interpretación de Fried en *Manet's Modernism*.

<sup>128</sup> Más sobre esto en el siguiente apartado.

La posición de Fried, en torno a su noción de *presentness*, y el vínculo que plantea entre el medio pictórico, la convicción o valor artístico y algo así como la instantaneidad lo que toca a la cuestión del tiempo, le ha valido críticas y censuras<sup>129</sup>. Éstas se han referido a tres aspectos relacionados. Primero, la noción de *presentness*, ya entendida como exclusión del tiempo, ya como instantaneidad en sentido literal, se ha considerado ligada a las ideas formalistas de pura visualidad en artes plásticas y de la división de las artes y las esferas sensoriales. Segundo, y relacionado con lo anterior, el privilegio modernista de la instantaneidad, ligado al medio pictórico, se ha visto como la imposición generalizada de un modelo pictoricista sobre otras artes, debida a una supuesta incapacidad de Fried para valorar la obra tridimensional y sus propiedades “táctiles”. Y tercero, el vínculo establecido por Fried entre la instantaneidad y la noción valorativa de convicción, que usa Fried, se ha interpretado en relación con una supuesta concepción idealista, con resabios teológicos, de la autonomía del arte como trascendencia de las condiciones reales (temporales) de la experiencia del arte.

Por lo que hace a la primera objeción, Fried no se ha desdicho de su compromiso con el principio de separación de las artes, y sigue afirmando que la calidad y el valor sólo son posibles dentro del marco establecido por medios artísticos particulares<sup>130</sup>. Pero, como hemos visto, al rechazar todo esencialismo del medio artístico, Fried ha intentado desmarcar cuidadosamente su formulación de ese principio de cualquier fundamento formalista en una división de “esferas sensoriales” o en una esencia “óptica pura” de la pintura, con su lógica de exclusión correspondiente, por lo que esta línea de interpretación no sería viable<sup>131</sup>. Y como se indicó más arriba, Fried responde a la segunda objeción negando que la noción de *presentness* y su contraposición a la duración literalista tenga relación con la polaridad formalista entre opticidad-instantaneidad y tactilidad-sucesividad. Esta respuesta puede resultar plausible a la luz de su rechazo de la opticidad como valor exclusivo, ya desde mediados los años 60 y hasta la actualidad. Pero por otro lado, lo cierto es que toda su historiografía se centra en la pintura y artes gráficas, con casi total exclusión de la escultura. Y como hemos tenido amplia ocasión de comprobar, un esquema muy parecido al formalista sigue en uso en la historiografía de Fried bajo la contraposición entre los ejes de lo corpóreo y de lo óptico. Eso sí, bajo diversas variaciones para distintos casos históricos, y ya sin una identificación valorativa y unilateral de la convicción con este segundo eje, privilegio que ya hemos sugerido que parece quedar limitado a cierto tramo de la época modernista, y aún esto, seguramente, con reservas por parte de Fried, como historiador escrupuloso que es.

Fried también ha negado que su noción de *presentness* haya de ser entendida como “instantaneidad” en sentido literal: “Mi idea [en “Art and objecthood”], diría yo hoy, era que a cada momento la pretensión de la pintura o escultura modernista sobre el espectador se renueva totalmente; como si nada menos que eso fuera la condición de su expresividad”<sup>132</sup>. Por ello ha considerado ineficaz emplear contra sus argumentos de “Art and objecthood” las críticas deconstructivistas de Derrida a la noción fenomenológica del “ahora”; y ha llamado la atención a la presencia de dispositivos de su escritura (cláusulas condicionales irreales, metáforas teológicas, etc.) que deberían indicar que la instantaneidad de la experiencia de donación de sentido que produce la convicción en la obra modernista no es una instantaneidad en el sentido del ahora del tiempo común y corriente, y que lo que allí acontece es un “acto de

<sup>129</sup> Cfr. el elenco de varias objeciones ofrecido por el propio Fried en AIMAC: 41-47, del que aquí ofrecemos una síntesis.

<sup>130</sup> AIMAC: 43, TAMP: 85; cfr. también nuestro apartado 3.1.3.

<sup>131</sup> Cfr. AIMAC: 45, donde Fried se dirige contra la interpretación de De Duve en “Performance here and now: Minimal Art, a plea for a new genre of theatre”, *Open Letter* 5-6 (Summer-Fall, 1983), p. 249.

<sup>132</sup> AIMAC: 47.

gracia”<sup>133</sup>. Sin embargo, estos intentos de matización por parte de Fried no hace sino dejar en la imprecisión el concepto de *presentness*. Y lo cierto es que en su historiografía hemos vuelto a encontrar la noción de *presentness* en el análisis que hace Fried de la temporalidad en Manet, y que en ese contexto aparece claramente vinculada al interés de Manet por la instantaneidad, sin que quepa duda en este contexto de lo que aquí significa ese término.

La tercera línea de crítica concierne a concepción del valor artístico en Fried. Lo que nos atañe de ella es que ha atribuido a Fried una concepción idealista en que arte y valor artístico se sitúan en un reino intemporal fuera del mundo. Fried, con su tendencia “vitalista” y su discurso cavelliano sobre lo ordinario, que pretende suscribir una reivindicación inmanentista de la relación entre arte y vida cotidiana y reivindicar el tiempo durativo de la cotidianidad, es especialmente sensible a críticas de ese tipo. Así, ha negado enérgicamente que su discurso sobre el tiempo y en particular su crítica a la duratividad literalista sea una pieza dentro de una concepción del arte que curse por la senda de la formulación tradicional de la autonomía en el sentido de una separación entre arte y mundo; y en cambio, ha insistido en el vínculo del arte con el mundo y lo ordinario, que efectivamente es el contexto las reivindicaciones de la temporalidad extensiva por parte de Fried<sup>134</sup>.

El debate sobre la noción de *presentness*, y los nunca concluyentes intentos de matizarla por parte de Fried para zanjarlo, producen no poca confusión en torno a dicha noción. A continuación intentaremos aventurar nuestra propia explicación. A nuestro juicio, lo que ha sucedido es que Fried asumió en su época de juventud como crítico de arte una noción, de origen formalista (pero también “simbolista”<sup>135</sup>), de unidad instantánea de la obra de arte, vinculada al espacio plano delimitado del medio pictórico y a la visión, como algo universal y propio de las artes plásticas y del arte a secas, pero cuya experiencia es al propio tiempo algo más que la experiencia de una unidad de elementos plásticos: es también una experiencia de “iluminación” o revelación repentina; Fried llega a esta noción en parte por influjo de Greenberg, y en parte de Crane, o quizás de Mallarmé. Pero que desde el momento en que desechó la aspiración de “opticidad pura” para la pintura, y halló tal vez los orígenes de esa idea en sus primeras investigaciones sobre la práctica artística de Manet y su recepción impresionista, Fried comenzó a modificar aquella noción de “unidad instantánea” de acuerdo con sus ideas sobre la especificidad histórica, y también con sus crecientes intereses filosóficos, de modo que el aspecto “simbolista” de la noción (experiencia súbita de iluminación) adquiere más peso. En ello debe haber jugado un importantísimo papel la relectura desarrollada por Cavell en términos laicos de ideas teológicas de Kierkegaard, así como de ideas del romanticismo norteamericano de Emerson, Whitman o Thoreau, y de las ideas de Wittgenstein sobre lo ordinario, y el creciente atractivo ejercido por todas estas ideas sobre Fried en virtud de su diálogo con Cavell, y con la concepción dramática y existencialista propuesta por este autor de la modernidad y la situación modernista, como situación de crisis e incertidumbre, en la que todo queda siempre “pendiente de descubrir”. En su sentido más originario, el concepto de *presentness* en Cavell designa la modalidad existencial de relación del hombre con el mundo en que al hombre se le da plenamente su mundo, y la entrega del hombre a éste le exige la máxima acuidad de su atención a cada

<sup>133</sup> AIMAC: 44-45; HMW: 78 n 17.

<sup>134</sup> Cfr. las críticas de T. J. Clark en “Arguments about Modernism”, especialmente AAM: 86-87, 88 n 7. La respuesta de Fried es su “política de lo ordinario”; cfr. 3.11.3.

<sup>135</sup> Cfr. al respecto las instructivas observaciones de Rosalind Krauss sobre las raíces en la poesía simbolista (Baudelaire, Mallarmé) del espacio sincrónico del plano como espacio moderno del arte por antonomasia, en *A voyage on the North Sea*, pp. 47-51. Cfr también las alusiones de Fried a la poética simbolista en “Some notes on Morris Louis”.

instante, y la máxima responsabilidad sobre su acción (acompañada, empero, de una modalidad temporal durativa y direccional). Y Fried debe haber sustituido el marco “esteticista” greenberguiano de la noción de “unidad simultánea” por este otro marco más sugerente, que no excluye de las artes plásticas los “efectos del tiempo”, aunque conservando el vínculo a la superficie delimitada como rasgo del medio pictórico; y debe haber iniciado también entonces una elaboración en torno al tema de lo ordinario en el arte a partir de la propuesta de Cavell. En algún momento de esa elaboración, Fried debe haber comenzado a entender la noción de *presentness* al modo “kierkegaardiano”, como el instante de gracia en que se da el sentido y se realiza lo trascendente en la inmanencia, pero sin garantía de logro definitivo; con lo cual no puede referirse, en efecto, a la “instantaneidad” en sentido literal.

Si estamos en lo cierto, pues, el “tiempo de la modernidad” indicado en la noción de *presentness* es para Fried inmanente y desencantado; también es durativo e insignificante en el sentido de que, al contrario que en la época premoderna, ya no hay certidumbres, metafísicas o no, que puedan ser aportadas por los procederes y normas heredados de la tradición, no hay logros definitivos; sino que para el artista modernista, su crítica y sus espectadores, puesto que todo está en todo momento abierto a la cuestión, todo está por descubrir, todo es susceptible de crítica, y la convicción siempre queda puesta en cuestión y debe renovarse a cada instante: todo es siempre una tarea pendiente. En ese *continuum* irrumpen a veces instantes de *presentness*, que son momentos de gracia en que se da la calidad y la convicción y se produce un logro (el logro inmanente de lo trascendente, si se quiere): en esos instantes se da totalmente el sentido de la obra, y el espectador se entrega plenamente a lo dado. Pero a cada nuevo instante siguiente, la misma obra puede volver a perder la convicción del espectador: por ello debe ser capaz de renovarla a cada instante, porque la modernidad no es un tiempo de certidumbre, sino de desconfianza y crisis. Ese instante de plenitud no asegura nada para el futuro ni resuelve la tarea del artista, el crítico y el espectador modernos, que queda siempre pendiente y que hay que volver a emprender a cada instante: por eso cada instante es igual de importante que todos los otros, en cada instante se juega por igual la eternidad; o laicamente dicho: se juega la calidad de la obra, la plenitud de su sentido. En esta especie de relectura “existencialista” y antiformalista del primado formalista de lo instantáneo en artes plásticas, Fried la combina con la idea “modernista” (cavelliana) de la condición moderna como una tarea, simplemente aquella en que todo está siempre por descubrir. Sin embargo, vincular la inmanencia del tiempo de la modernidad con la incertidumbre es un gesto lleno de contaminaciones teológicas, más de lo que los propios Fried y Cavell estén dispuestos a admitir; y no está tan claro ni que esto suponga revocar el primado de lo instantáneo (al menos en cuanto al arte moderno se refiere) y de la pintura como paradigma de todo arte, ni tampoco que una concepción así logre esquivar toda crítica de idealismo.

### **3.6.5. Autorreferencialidad, III. La “estructura de memoria histórica” del arte occidental**

A continuación, examinaremos un último aspecto importante, en el cual la noción más genérica de “temporalidad” se determina específicamente como “historicidad”, pero entendida como la historia “interna” de la pintura: el tiempo histórico de los grandes logros a través de la cual este arte vive su vida propia. Se trata de un aspecto de la cuestión de la “autorreferencialidad”, aunque no en el sentido de las “alegorías reales” de Fried, donde la pintura dirige su mirada al proceso de su propia producción para representarlo, sino en otro sentido, donde la vuelta del arte sobre sí toma la forma de la memoria del pasado, de su

propio pasado. La idea es que la pintura, a lo largo de su historia, vive una vida de diálogo consigo misma, en la cual, al pintar el mundo, se pinta a sí misma, porque pinta su propia historia, lo que ella misma en el pasado ha sido. En la narrativa histórica que propone Fried, y en los diagnósticos que ofrece del proyecto pictórico de los artistas, es muy importante la idea de que cada artista verdaderamente importante de la tradición occidental se hace cargo de algún modo, más o menos consciente, de una parte del pasado de dicha tradición, para habérselas con ella.

En su artículo de 1984 “Painting memories”, Fried sostiene que sería un rasgo específico de la tradición pictórica occidental post-renacentista algo que él llama la “estructura de memoria”<sup>136</sup>: el definirse por ser una práctica de producción artística que a su vez toma como referentes otros productos artísticos precedentes, en diversos niveles; parafraseando a Fried, “el arte occidental está hecho de arte”. De este modo, y en formulación “estructuralista”, el estatuto de la obra en la tradición de la pintura occidental sería el de un mero término dentro de una cadena de recuerdos y referencias a otras obras de arte: la tesis de Fried es fuerte, y afirma que la obra de arte *no es nada fuera de la serie* dentro de la cual es un término; aunque también es contextualista, y en principio Fried sólo afirma su validez para el arte de Occidente a partir del Renacimiento, y más para la pintura que para la literatura u otras artes. La tesis formalista de la autorreferencialidad de la obra de arte aparece aquí bajo la guisa de una variante de la noción modernista de la centralidad de la relación con la tradición para el artista moderno y para la noción de arte en general<sup>137</sup>. Estamos ante una típica operación friediana de desplazamiento de una noción formalista por otra que, siendo “modernista”, no es exactamente formalista. Estas ideas son asumidas en *Manet’s Modernism*, donde Fried (que resume las ideas de su artículo de 1984 en unas páginas<sup>138</sup>) habla de una “estructura de repetición” de toda la pintura occidental desde el Renacimiento, consistente en el “autorreciclaje selectivo” por parte de la pintura de sus propios recursos temáticos, plásticos y compositivos utilizados más eficazmente en su pasado, por un procedimiento de imitación de las obras más logradas en que esos recursos fueron empleados<sup>139</sup>.

Ya desde la perspectiva de la recepción, Fried sostiene que una cualidad importante de la experiencia de las producciones artísticas occidentales sería un cierto tipo de “memorabilidad”<sup>140</sup>, y explica ésta en función de la “perspicuidad” de las mismas en al menos dos aspectos: las “*Gestalten* formales” (por las que parece referirse tanto a los modelos iconográficos en el sentido más habitual y genérico, como a los esquemas icónico-perceptuales de representación a lo Gombrich) y las “características técnicas o específicas del medio” (por las cuales es difícil saber exactamente a qué se refiere aquí). Este fenómeno, común a todas las artes occidentales, sería más fuerte en el caso de las artes plásticas, y sobre todo la pintura, sostiene Fried apoyándose en Diderot<sup>141</sup>. El espectador común vería en cada obra la huella de otras obras al identificar esos rasgos comunes, y ello contribuiría a la memorabilidad de su experiencia de la obra: se recuerda mejor lo que ya se conoce de algún modo. Y el historiador inferiría la existencia de una vía histórica de transmisión de influencia o de un modelo, y se embarcaría en su reconstrucción histórica sin contar, en principio, con

---

<sup>136</sup> PM: 516, 518, 523.

<sup>137</sup> PM: 518.

<sup>138</sup> MM: 164-165.

<sup>139</sup> MM: 144, 149, 163.

<sup>140</sup> PM: 517.

<sup>141</sup> Fried cita un pasaje del “Salón de 1761”, recogido en Diderot, *Salons*, ed. Jean Seznec and Jean Adhemar, 2ª ed., Oxford: Clarendon Press, 1975, vol. 1, pp. 133-34.

más evidencia. Lo que esta idea delata es la peculiar sensibilidad de Fried, desde el comienzo orientada al “arte de los museos”<sup>142</sup>.

Del mismo modo, los artistas occidentales serían incapaces de cancelar el “espectro” del pasado de su arte, y se verían obligados a habérselas con aquél<sup>143</sup>. Una situación con consecuencias psicológicas para el acto creativo, no tanto quizás en la época premoderna de la tradición, pero sí, y sobre todo, en la época moderna, con su presión sobre la originalidad, ya que todo artista tiende a sentirse afectado por una dinámica agónica doble de filiación y rivalidad con respecto a la tradición de su práctica artística, como llegado al escenario de la creación artística cuando ya hay una serie importante de máximos logros alcanzados y es difícil, pero imperioso, ponerse a su altura<sup>144</sup>. Hacia el ocaso de la tradición antiteatral, esta relación con el pasado se habría vuelto problemática, saltando al primer plano<sup>145</sup>. Pues bien: en el filo histórico del inicio de la pintura moderna propiamente dicha, críticos como Baudelaire y artistas tan diferentes como Manet y Meissonier habrían tenido en común una reacción crítica ante tal situación, y ante una serie de consecuencias que ella provoca, entre las cuales las prácticas artísticas declaradamente historicistas y eclécticas; pero esa reacción cristaliza en propuestas muy distintas en cada caso. Por ejemplo, el realista académico Meissonier, dice Fried, habría intentado simplemente eliminar toda memoria del arte del pasado en su práctica pictórica, ateniéndose al modelo natural o limitándose a géneros menores<sup>146</sup>. Pero las dos propuestas más radicales y opuestas Fried las halla en Manet y Baudelaire.

La solución de Baudelaire cursaría por las nociones de unidad y de memoria inconsciente. En el *Salón de 1846* Baudelaire propondría un criterio “mnemónico” de valoración crítica<sup>147</sup> que sanciona positivamente las obras nuevas que dejan una impresión más fuerte, persistente y duradera en la memoria, vinculando la intensidad y duración de esta impresión mnemónica tanto a su “unidad” como a la intervención de “recuerdos” del pasado. Pero, y aquí radica la apuesta hermenéutica de Fried, por “recuerdos”, Baudelaire habría estado refiriéndose, sin saberlo él mismo claramente, a la memoria histórica del pasado del arte que está presente en toda la tradición occidental y sus productos<sup>148</sup>. Es decir: en la intensidad y duración de la huella dejada por cada nueva obra de arte en el recuerdo, intervendrían como factores clave las “memorias” que ella puede desencadenar en el espectador, de múltiples otras obras de arte de la misma tradición a la que pertenece. El recuerdo de toda nueva obra del presente será tanto más duradero cuanto más “resuene” la impresión de la obra en cuestión con rasgos destacados de un gran número de otras obras importantes anteriores de la tradición. Así, por ejemplo, Fried interpreta la exigencia baudelaireana de unidad bajo este signo: sólo una obra actual que posee fuerte unidad puede reactualizar en su favor los recuerdos de obras del pasado con esa misma unidad; pero la “unidad” a la que se refiere Baudelaire sería la resonancia de la obra con los modelos iconográficos, esquemas de organización, etc., que han sido importantes en obras destacadas

<sup>142</sup> Recordemos que en sus escritos de juventud la proclamación de la excelencia de sus artistas más apreciados tiene la forma de una comparación con “el arte de los museos”; cfr. por ejemplo, JONP: 40.

<sup>143</sup> PM: 518.

<sup>144</sup> MM 144, 159: Fried usa la noción de *transumptive desire*, tomada de Harold Bloom; este autor ha influido sobre la concepción “agónica” del acto creativo de Fried, sobre lo cual cfr. nuestro apartado 3.9.5.

<sup>145</sup> Aunque todavía no totalmente en tiempo de Courbet, quién aún habría gozado de una relación “tradicional” de continuidad fructífera con el pasado de la pintura tal como él lo conocía; cfr. MM: 11.

<sup>146</sup> MM: 247-248 n.

<sup>147</sup> PM: 512.

<sup>148</sup> PM: 518.

precedentes. La obra será “importante,” igual que sucede con aquellas mismas grandes obras de la tradición con las que resuena, precisamente cuanto más resuene con ellas.

Se trataría, pues, de una relación recíproca o circular entre pasado y presente: la memoria, o “trazas”, del pasado necesitan la ocasión de la experiencia presente para ser evocadas, pero la experiencia presente necesita ser reforzada por el pasado para causar impresión intensa. Ahora bien, al contrario que ocurre en el ecelecticismo, esa resonancia según Baudelaire ha de ser inconsciente<sup>149</sup>: no debe tratarse de una explícita alusión y dependencia del modelo ofrecido por obras, maestros y escuelas precedentes, sino de recuerdos que permanecen bajo el umbral de lo inconsciente en artista y espectador<sup>150</sup>; y la coherencia de la unidad de la obra tendría por función impedir que los recuerdos dominen del todo sobre la experiencia presente de ésta<sup>151</sup>. La propuesta de Baudelaire, en cuyos términos Fried entiende y critica incluso la noción benjaminiana de “aura”, haría de la memoria, según Fried, un “medio” de la pintura<sup>152</sup>; y se basa en una relación vertical de regresión temporal, que según Fried amenaza con la disolución de las fronteras entre presente y pasado, confundidos en un borroso espacio mnemónico mental subjetivo, el cual implica una atenuación de la visualidad<sup>153</sup>, y que se contrapone a la *presentness* o *facingness* de la superficie del soporte pictórico y efecto de aprehensión, o impresión, de la unidad instantánea en Manet<sup>154</sup>. Esto podría significar, en Baudelaire, la clausura de aquellos mismos términos de la relación obra-espectador que habían canalizado toda la tradición antiteatral (y la tradición artística occidental entera, antes de ella)<sup>155</sup>, en un sentido muy peculiar, que tiene grandes semejanzas con ciertas ideas que Fried atribuye a Barthes<sup>156</sup>; con la amenaza de que pasado y presente queden entremezclados, y de que la resonancia de la experiencia pasada prevalezca y domine sobre la experiencia presente a la que se supone debería apoyar. El propio Baudelaire reaccionaría a ello en “El pintor de la vida moderna”, prescindiendo y reemplazando en su papel la memoria de la tradición por las impresiones de experiencias “no-artísticas” del inmediato pasado “moderno”, vividas por el artista desde su personal sensibilidad e impuestas despóticamente por la obra sobre el espectador<sup>157</sup>. Pero esto supondría para Baudelaire la renuncia a todo interés por el “arte ambicioso” de la época, en favor de caricaturistas y artistas “menores”, como su predilecto, Constantin Guys.

<sup>149</sup> PM: 521, 536-537 n 22. Fried invoca aquí el concepto de traza de memoria de Freud en “Más allá del principio de placer”: en la experiencia presente, la traza mnemónica del pasado queda simultáneamente activada y reprimida, y ello la haría tanto más eficaz como agente de refuerzo de la experiencia presente de obras de calidad.

<sup>150</sup> Esto parece inconsistente con la admiración de Baudelaire por Delacroix, que no desdeñó la práctica ecléctica; y en efecto, esa es una de las causas del estatuto fragmentario e “inconsciente” del “proyecto” del propio Baudelaire, según Fried.

<sup>151</sup> PM: 536 n 21.

<sup>152</sup> PM: 531. El aura sería el significado histórico de la obra, entendido como la proyección de sus conexiones en la red de referencias inconscientes de la tradición (cfr. PM: 521). Su inefabilidad (*unapproachability*) se debería al carácter necesariamente inconsciente de la resonancia mnemónica, cuyas notas o recuerdos concretos constituyentes no podrían hacerse voluntariamente accesibles. Y su inagotabilidad sería la de la red de referencias intertextuales entre obras de la tradición que componen esa resonancia.

<sup>153</sup> PM: 515.

<sup>154</sup> PM: 531-532. *Presentness* y *facingness* son términos que en “Painting Memories” no aparecen en ese uso.

<sup>155</sup> Se trataría de la clausura de la “escena clásica de la representación”, caracterizada por una distancia óptica, en un sentido físico pero no exclusivamente, entre obra y espectador. Cfr. 3.9.4.

<sup>156</sup> Recordemos, en “Barthes’s *punctum*”, la centralidad de la memoria en la experiencia de la fotografía, el carácter inconsciente e involuntario del *punctum*, y la tendencia que Fried ve en Barthes al desplazamiento de la experiencia actual de la obra fotográfica como objeto presente y distante, en favor de la memoria de la imagen fotográfica y de sus evocaciones en el fuero interno de la imaginación del espectador.

<sup>157</sup> Esto es “antiteatral”, porque la memoria del artista se impone sobre las condiciones contingentes de recepción.



Hay, en cambio, otra vía, que ni corre aquel riesgo ni entraña esta renuncia. Manet es una figura que juega un papel crucial en este sentido para Fried ya desde su “Manet’s sources” de 1970, su primer intento articulado de interpretar el proyecto pictórico de Manet. Claramente desde la perspectiva de la problemática de la “situación modernista” y la crisis de la tradición, que impregnaba sus escritos críticos desde al menos 1963, Fried ve a Manet como un artista de ambición reaccionando a un momento histórico en que la relación entre el pasado de la tradición artística y su presente ha dejado de ser, como lo fue en el pasado, un diálogo natural y fecundo, y ya no es posible entenderla en términos de “influencia” de las fuentes históricas sobre el artista actual<sup>158</sup>. Para reemplazar la noción de “influencia” (y probablemente en este caso incitado por la ambiciosa concepción del papel del crítico que tanto él como Cavell sostenían), Fried introdujo la noción de “acceso” (*access*) como la mediación de una sanción por parte del crítico, necesaria para hacer “disponible” al artista el empleo, como “fuentes”, de recursos estilísticos y compositivos procedentes de obras diversas del pasado, pertenecientes sucesivamente a varias “escuelas nacionales”, según la sanción de la crítica contemporánea las va autorizando<sup>159</sup>.

En sus formulaciones ya más refinadas de *Manet’s Modernism*, Fried, respondiendo a las críticas de sus colegas, desecha la noción de “acceso” como sanción crítica expresa del uso de las fuentes imprescindible para el artista<sup>160</sup>; y presenta la cuestión de la continuidad y el pasado en el doble marco de un enrarecimiento de las relaciones con el presente, manifiesto en forma de las diversas tendencias eclécticas e historicistas del XIX, y de la crisis interna de la tradición antiteatral, a la que “Manet’s sources” no aludía<sup>161</sup>. Pero mantiene la idea fundamental: el ambicioso proyecto pictórico de Manet, según Fried, habría sido resolver el *impasse* de la relación entre pasado tradicional y presente, en los albores de la pintura moderna propiamente dicha. Fried, a pesar de su tendencia a usar los conceptos diacrónicos de “escuela” o “tradición nacional”, más que otros de tipo estilístico-sincrónico, habla de la crisis como si fuera un fenómeno universal (occidental) de época, pero de tal modo que el futuro de toda la pintura occidental habría pasado a depender del destino del arte francés<sup>162</sup>. Y según Fried, la solución de Manet habría sido doble: por un lado, asegurarse para su arte el carácter “francés”, en cuanto que revelado históricamente por la pintura francesa del pasado, vinculando su pintura a fuentes históricas unánimemente reconocidas del arte francés; y por otro lado asegurarse su internacionalidad vinculándolo a fuentes históricas de las diversas escuelas internacionales que gozan de análogo reconocimiento<sup>163</sup>.

Heroicamente, Manet se habría hecho cargo en solitario de sanear la relación con el pasado<sup>164</sup>; el espectacular resultado habría sido el inicio propiamente de la pintura moderna a través de un monumental “juicio final”, mediante el cual, al mismo tiempo que se asegura la posibilidad de proseguir la creación artística, liberada de la hipoteca de la memoria histórica, gracias a una suerte de “liquidación” del pasado, también se garantiza una cierta forma de continuidad con éste (no se trata, pues, de una “tabula rasa” con el pasado, que prescinda de la tradición), poniéndolo íntegramente “a disposición” del artista moderno bajo la forma de “la pintura en su conjunto” (*painting altogether*): es esta totalidad de la memoria histórica de la

<sup>158</sup> MM: 45, 84-85, 490 n 39.

<sup>159</sup> MM: 82, 87, 100-101, 105, 111-112.

<sup>160</sup> MM: 137-138.

<sup>161</sup> Como indica Fried, la noción de una tradición y problemática antiteatrales, específicamente francesas, y de su crisis en época de Manet, no está aún plenamente presente en “Manet’s sources”; cfr. MM: 143.

<sup>162</sup> MM: 75.

<sup>163</sup> MM: 74-79, 91, 118, 120-121, 131.

<sup>164</sup> PM: 531.

pintura lo que el proyecto pictórico de Manet habría logrado “poner a disposición” del arte moderno. Para Fried, es como un museo imaginario de los grandes logros de la pintura internacional, organizado por conexiones de similitud o fuente común de motivos, temas y composición, y no por criterios estilísticos, ni de sucesión evolutiva continua, y donde la combinación de obras y motivos de procedentes de escuelas nacionales diversas resaltaría su mutua disparidad acentuando en cambio la identidad de tradición nacional<sup>165</sup>. Ahora bien, muy lejos de ser la *tabula rasa* de las mitologías de origen de las vanguardias radicales posteriores al Impresionismo, o la renuncia baudelairiana a la memoria de la tradición, se trata más bien de una operación determinada que Manet ejerce sobre la memoria histórica que el arte moderno más actual guarda de su propio pasado, de un modo que hace innecesario a aquél el esfuerzo por garantizarse la continuidad con el pasado tradicional, la cual puede “darse por sentada”, y que, en cambio, hace de la relación con los problemas y logros del pasado “moderno” más inmediato una cuestión mucho más urgente.

La problemática que plantea la noción friediana de una “estructura de memoria” con la obra como mero término de una red, es que da lugar a una tal proliferación de las referencias internas entre obras que, combinada con la indefinición, disputabilidad e irresolución de la investigación historiográfica con respecto al establecimiento documental de una fuente primera, da lugar a la sospecha de que en realidad no hay fuentes primeras, sino que toda obra en la tradición occidental es “fuente” sólo relativamente, en consideración a otras posteriores, pero siempre se pueden encontrar otras que son a su vez “fuente” para aquélla. El arte es autorreferencial porque cada obra hace referencia a toda una serie de obras de la tradición, a veces directamente, otras de modo indirecto, a través a su vez de otras obras, en una red de asociaciones que se ramifica *ad infinitum*, sin que pueda hallarse la fuente única y primordial situada en el origen. La cuestión sería: tal relación de referencia cruzada, ¿se da sólo en la memoria del espectador o también en la génesis histórica “real” de las obras de arte? Fried parece referirse a la primera, pero no precisa, y pudiera referirse también a la segunda, y entonces el problema de la indeterminabilidad del origen afectaría a ambos aspectos. Y esto segundo es lo más probable, pues el momento “real” de la génesis en Fried es, él mismo, un “origen”, igualmente inaccesible, de no ser por mediación interpretativa sobre el producto acabado.

Esta idea de reciclaje y de crisis de la noción de fuente primera, con su crítica implícita a la noción de “origen”, puede parecer una toma de posición por Fried en favor de un cierto tipo de concepción “postmodernista” (como la de ciertas propuestas deconstructivistas inspiradas en Derrida), que entiende la creación artística como pastiche, como un proceso de corte, copia y pegado de elementos procedentes de imágenes heteróclitas según el capricho del artista. Fried rechaza dicha interpretación, que el atribuye entre otros a Jean Clay<sup>166</sup>, apelando a dos nociones: primero, a una diversidad de funcionalidades e importancia de las fuentes con respecto a las intenciones del artista, y segundo, a su propia crítica de la noción genérica de “imagen”. Pero está por ver hasta qué punto ese intento de desmarque pueda ser satisfactorio sin apelar, de un modo que Fried rehúsa, a una noción aunque sea mínimamente esencialista de los medios artísticos y a una mayor atención a lo “propriadamente plástico”, noción que Fried rehuye. Richard Schiff haría una crítica a Fried, no del todo convincente (ya que argumenta poco, y todo termina en una cuestión de optar por una u otra lectura de Baudelaire), por recrearse en la aporía historiográfica de las “fuentes”, al

<sup>165</sup> MM: 342-343.

<sup>166</sup> MM: 181, 184; Fried se refiere al texto de Clay, “Onguents, fards, pollens”, en *Bonjour, monsieur Manet*, cat. exp., Musée National de l’Art Moderne Centre Georges Pompidou, 8 Juin-3 Oct. 1983, pp. 6-24 (Fried cita de la traducción inglesa de dicho texto).

precio de marginar el papel en la creación artística de la “experiencia”, la vivencia de realidades de índole no artístico; pues para Schiff no es justo ni afortunado decir que el arte esté “hecho de arte”<sup>167</sup>.

Al glosar a Werner Hoffmann para aclarar la posición de Baudelaire sobre la memoria, Fried señala la circularidad de la dependencia entre pasado y presente, haciendo con ello una revelación sobre su propia posición y sobre la noción de *presentness*: lo cercano o actual, sea esto una obra moderna o una obra clásica que ahora es contemplada por el espectador, es el horizonte de nuestro modo de acceso a lo lejano o pasado, al resto de las obras de la tradición artística y sus logros ejemplares, con las que la obra contemplada está en alguna relación histórica; pero a su vez, depende del apoyo de todas estas referencias distantes para hacérsenos verdaderamente presentes. Aunque Fried no lo mencione, esto vincula el sentido de la noción de *presentness* al estatuto de la relación del arte modernista con el pasado: tener una experiencia de verdadera presencia de la obra en la cual se reconoce su calidad, acontece en el trasfondo de la red de referencias a la tradición que hacen de marco para la recepción de la obra nueva; la “presencia verdadera” es función del apoyo de esa red. Esto nos alerta también de la relación de la memoria con la concepción “ontotipográfica” de la calidad y de la convicción que el propio Fried sostiene: aquello que convence es lo que queda en la memoria, y esto es aquello que posee una *Gestalt* capaz de imprimirse instantáneamente y de dejar en la memoria su huella duradera.

Esta es una concepción sobre en qué consista la “autorreferencialidad” como el arte y de su experiencia que es concebida por Fried desde y en beneficio de la historiografía. Los diversos modos de interdependencia de tradición y presente que cita Fried<sup>168</sup> están explícitamente relacionados con diversas escuelas de historiografía del arte que se han ocupado de estudiarlas, y gracias a las cuales ha quedado “científicamente” consagradas. Así, la noción de “imitación selectiva” de obras literarias ejemplares del pasado, de fuerte carga teórica, procede de los estudios de literatura comparada; la transmisión de modelos y códigos iconográficos, de la escuela iconológica de Panofsky; los códigos y esquemas canónicos de representación, por Gombrich y sus seguidores. La memoria histórica que el arte guarda de su propia historia estaría guardada, según Fried, en un repertorio de recursos pictóricos compositivos y plásticos: formulas de composición, rasgos estilístico-técnicos, poses, expresiones y atuendos de personajes y figuras, códigos de “género” o tema; memoria que está tan viva en todo el arte moderno como a lo largo de todo el pasado artístico occidental: como dijo Greenberg, “el arte *es* tradición”<sup>169</sup>.

Debería quedar claro que no se trata de una concepción propia ni exclusivamente formalista de autorreferencia como auto-cita, desde el momento en que podría ser formulada desde posiciones tan ajenas y hasta opuestas al formalismo como la de la Iconología o la de Gombrich. Pero, ¿en qué relación ve Fried, si es que en alguna, al Formalismo con esta cuestión de la memoria histórica del arte y “la pintura en su conjunto”? En “Painting memories” hay una breve alusión a la escuela de “Wölfflin y sus discípulos”<sup>170</sup>, situada en el

<sup>167</sup> Cfr. Schiff, “Remembering Impressions” *Critical Inquiry*, vol. 12, no. 2 (Winter, 1986), pp. 439-448. Schiff propone una lectura alternativa de Baudelaire, pero resulta algo confusa y no muy persuasiva. La respuesta de Fried a Schiff, “Forget it”, *Critical Inquiry*, vol. 12, no. 2. (Winter, 1986), pp. 449-452, centrada en atacar el procedimiento de lectura “contextual” de Schiff, que media diversos textos de Baudelaire, tampoco es particularmente aclaradora, y no llega a haber un verdadero diálogo entre ambos autores.

<sup>168</sup> PM: 517.

<sup>169</sup> CE 4: 91.

<sup>170</sup> PM: 540 n 32.

contexto de una voluntad, generalizada en época de Manet y poco después, por hacerse cargo de la herencia total de la tradición pictórica y ponerla a disposición del presente. Pero el laconismo de la alusión, al mismo tiempo que en pie de página reconoce a dicha escuela una importancia en esta cuestión que en el cuerpo de texto queda silenciada, quizás sólo manifieste cierta desorientación de Fried: simplemente, atribuye a “Wölfflin y sus sucesores germanoparlantes” el logro de establecer “una historia del arte universal en términos distintos” a los de los héroes intelectuales y críticos de Manet y su entorno francés, y que finalmente, sería la que lograría satisfacer la concepción universalista y unitaria emergente de “la pintura como totalidad”<sup>171</sup>. Pero, según señala Fried, desde el punto de vista de estos teóricos antiteatrales decimonónicos, una historia del arte entendida wölfflinianamente como “vida de las formas y los estilos” no podría entenderse como “universal”<sup>172</sup>; quizás, aunque Fried no lo señala, porque aquellos teóricos antiteatrales no disponían de las categorías formales adecuadamente “universalistas” para pensar la forma como ámbito y lenguaje específico, y al propio tiempo “universal”, de la actividad pictórica. En estos teóricos antiteatrales, dicho afán toma la forma de una unión de escuelas nacionales, y, como hemos observado, se concreta desde la perspectiva de una comunidad iconográfica de temas y tratamientos de los mismos, que es la que parece tener para Fried pleno sentido. En Wölfflin y sus “sucesores”, en cambio, consiste en la ambición de construir unos principios universales de la visión basados en categorías de análisis plástico “abstractas” (ajenas a consideraciones de “tema”), que entiende de modo bien distinto las escuelas nacionales, y otorga un lugar muy limitado al juego de espejos entre temas y soluciones de composición general y atrezzo, a los cuales tanto los teóricos de la tradición antiteatral francesa como el método historiográfico del propio Fried otorgan la máxima importancia.

---

<sup>171</sup> MM: 141.

<sup>172</sup> MM: 125.

### 3.7. Significado y textualidad

Uno de los aspectos que más llevan a dudar de una lectura de Fried, incluso del primer Fried, como un autor lisa y llanamente formalista, es su actitud hacia la cuestión del significado en las artes plásticas. Ciertamente que en Greenberg, y probablemente de la mano de influjos dispersos del *New Criticism* y de figuras y autores cercanos a dicho movimiento, y contando con el precedente formalista de la posición ambigüamente “emotivista” de un Roger Fry a ese respecto, encontramos alusiones a la importancia del significado, de las que hemos intentado ya dar cuenta, tratando de despejar su ambigüedad. Pero en Greenberg, esas alusiones se hacen de modo tal que el crítico formalista se proscribió a sí mismo toda referencia inmediata, todo discurso directo, sobre tales significados, al entenderlos como constitutivamente inefables, y que además los circunscribe, con actitud formalista, al ámbito de lo exclusivamente plástico, al hacer de ellos unos “significados plásticos”, únicamente accesibles en la experiencia de propiedades plásticas de las obras de arte, y sin referencia ni vínculo a nada extra-artístico.

Pues bien: en Fried, y justamente a partir de sus textos más tempranos (donde se supondría que el joven crítico inexperto debía mostrar una mayor dependencia del paradigma formalista (a través del modelo greenberguiano), encontramos desde el comienzo una decidida preocupación por cuestiones de significado (3.7.1.). Veremos que en textos tempranos, Fried se ocupa abiertamente (ingenuamente, también) de la discusión y valoración de la índole y contenido de las emociones expresadas por una obra de arte, incluso si es abstracta, o incluso si, siendo figurativa, su significado es resbaladizo; ocupación que a veces llega a desplazar a las consideraciones puramente formales como eje de la valoración, sin que pueda llegar a desprenderse de aquéllas, probablemente porque en ese momento Fried carece de suficientes recursos conceptuales para hacerlo. Fried emplea aquí una noción de “emoción abstracta”, de connotaciones valorativas negativas, en términos de la cual determina y juzga modos de subjetividad de los artistas que quedarían expresados en la configuración de sus obras. Más adelante, Fried cambia de dirección, e introduce una noción de “significado abstracto”, a la que intenta dar forma con una combinación de ideas del estructuralismo y la fenomenología, cuya difícil estabilidad comprobaremos.

Aunque Fried abandona esa noción tan pronto como abandona la crítica del arte abstracto, las preocupaciones semánticas prosiguen en su obra historiográfica. En buena medida, esas preocupaciones están vinculadas en Fried a la cuestión del cuerpo y de la expresión gestual y el significado de la acción y la representación narrativa (3.7.2.), que desde tiempo atrás han sido intereses muy importantes para este historiador, se enorgullece de dar a su cuyo enfoque una orientación claramente iconográfica y narrativa<sup>1</sup>. Fried, aún como crítico de arte abstracto, postula una capacidad expresiva del cuerpo humano, y defiende que el arte, en la escultura de Anthony Caro, dispone de una serie de recursos estructurales para alcanzar una parecida expresividad sin mimetizar las formas orgánicas, mimesis que más bien entorpecería la expresividad escultórica. Sin embargo, Fried, en línea con su historicismo, subraya el carácter de constructo técnico y cultural del cuerpo, en el tema de la “prótesis”; y reconoce la existencia de una faceta inexpressiva de la corporalidad (3.7.3.), que en obras ya

---

<sup>1</sup> Cfr. CR: 305 n 57, donde Fried se autoexculpa de toda sospecha de “formalismo” citando con orgullo un pasaje en que Norman Bryson lo elogia por su investigación de las “estructuras narrativas” de las obras pictóricas; cfr. Bryson: *Tradition and desire: from David to Delacroix*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1984, p. 46.

muy posteriores (*Menzel's Realism*) queda demarcada bajo la noción de “cuerpo abyecto”, y que localiza en aspectos como el cadáver o los cabellos. En razón de ello, un aspecto importante en la crítica de Fried al literalismo sería una polémica en torno a cierta concepción “materialista” del cuerpo (3.7.4.); sin que Fried logre neutralizar completamente la capacidad argumentativa de esta concepción.

Pero esta problemática de la expresividad del cuerpo y de sus modos más o menos abstractos de representación, es sólo una faceta de la posición más general de Fried sobre el significado en la obra de arte. Aquí la noción de “teatralidad” encuentra un nuevo desarrollo (3.7.5.), donde la ambigüedad y la indeterminación son síntomas bien de una renuncia de la responsabilidad del autor, o de una falta de intensidad en el planteamiento de la obra, o finalmente de teatralización, al dejar un aspecto tan importante de la obra como es su significado a merced de la situación fáctica y contingente de sus condiciones públicas de exhibición, recepción e interpretación. Es sobre todo en la serie de textos a través de los cuales Fried desarrolla mucho más tarde sus reflexiones sobre literatura y sobre lo que él denomina “Impresionismo” literario, donde Fried logrará dar un alto grado de concreción a su pensamiento sobre el significado en el arte, y a sus posiciones teóricas dentro del marco de lo que se llamó el “Debate contra la Teoría” en el medio académico norteamericano, especialmente el de los estudios literarios, tomando partido por una serie de posiciones que son muy críticas contra el “materialismo lingüístico”, aquella teoría (o simplemente “la Teoría” a secas) para la cual el texto no es sino la materialidad de la serie de significantes que lo integran, y de las relaciones sintácticas horizontales entre ellos, con exclusión de toda relación vertical semántica. El análisis detenido de los textos de Fried sobre literatura, sin embargo, queda fuera de los límites de este nuestro estudio, y deberá quedar pendiente para otra ocasión. Y en sus textos propiamente sobre artes plásticas y pintura, Fried nunca ha logrado llegar a formulaciones tan claras de esas ideas, aunque siempre las tiene presentes.

De aquí también el interés de Fried por la alegoría (3.7.6.), que de todas las nociones relativas a una transitividad significativa de la obra de arte, tal vez sea la más denostada y arrinconada en el Formalismo. La posición de Fried será ambigua. Por una parte, pertenece a una época de la historiografía y a aquellas generaciones de historiadores que rehabilitaron la noción de “alegoría” y la obra de arte alegórica; tanto así que Fried llega a hacer de su método de “lectura” una cierta forma de proceder “alegórica”, incluso para aplicarlo a interpretar obras que no son manifiesta ni declaradamente alegóricas. Por otro lado, la alegoría conlleva siempre una cierta dependencia del acceso al significado respecto de ciertas condiciones contingentes de recepción: a saber: la existencia de un código de los significantes inscritos en la representación alegórica, y la posesión de dicho código por parte del espectador, en ausencia de los cuales, el acceso al significado queda interrumpido, y la obra parece ambigua. Fried registra la preocupación que este hecho suscitó en la tradición teatral, y muestra así su propia sensibilidad hacia esta cuestión: la mediación en la alegoría se contrapone a una aspiración a la plenitud de la experiencia y a la inmediatez de la comunicación, que es muy característica de su propia actitud personal hacia el arte.

La lectura alegórica de la obra de arte que practica Fried en muchos casos llega a ser una doble perversión: tanto con respecto al carácter transitivo de la representación alegórica, como con respecto a la concepción intransitiva y asemántica de la obra artística en el formalismo: en Fried, las obras de arte siempre tienden a incluir un momento de representación de sus propios orígenes, de las condiciones y acto de su propia producción, pero es una representación indirecta, que requiere interpretación de los signos presentes en dicha representación, y es por ello “alegórica”. Y en particular, en ciertas obras muy

destacadas el aspecto más importante de su significado reside en ello: son para Fried “alegorías reales” de la actividad artística (3.7.7.). De este modo, en Fried, la “autorreferencialidad” del arte, tesis considerada tradicionalmente (aunque quizá no con demasiada exactitud) como rasgo específico de la posición formalista, toma una forma inimaginable desde el horizonte del formalismo: la obra de arte, y el arte mismo, son “autorreferenciales” por ser discursos alegóricos, sólo descifrables por mediación interpretativa; pero discursos que hablan de las propias condiciones de la génesis de la obra de arte, de la actividad artística misma; igual que habla el arte, en virtud de su “estructura de memoria”, de su propia historia, de la historia de la tradición artística y de sus grandes logros.

### **3.7.1. Primeros pasos: de la “emoción abstracta” al “significado abstracto”**

En su teoría de la Modernidad artística, Fried localiza como factor genético de ésta, tan importante como la crisis de la relación con el mundo y de la capacidad de representación, una crisis de capacidad expresiva y significativa de las formas y recursos recibidos de la tradición<sup>2</sup>. Para Fried, la expresividad y la capacidad comunicativa de significar son aspiraciones del arte, incluido el modernista, aspiraciones que para Fried parecen estar en tensión con la idea de herencia formalista de una “autorreflexividad” del arte, sobre todo si es interpretada al modo de Greenberg como “purificación”.

Estas preocupaciones se manifiestan en algunos de sus primerísimos escritos de crítica de arte, donde Fried se muestra incómodo ante la idea de que la práctica pictórica pueda ser “sólo cosa de la mano y el cerebro”<sup>3</sup>. En ellos, Fried desarrolla un discurso, a veces grandilocuente y crispado, sobre el contenido expresivo de las obras; un discurso sobre las emociones, en el que el propio crítico (Fried) manifiesta sus propios valores y posición humanista de fondo. Contra las advertencias de Greenberg sobre la inefabilidad del discurso que versa directamente sobre el significado, Fried se refiere sin tapujos a los “significados” que ve expresados en la forma. La forma expresa o, parafraseando a Fried, da cuerpo (*to embody*) a emociones, ideas, pensamientos, que son los componentes de un modo de subjetividad del artista, el cual puede ser al propio tiempo una cosmovisión compartida de su sociedad, su ambiente, su época. De acuerdo en esto con lo que también diría Greenberg<sup>4</sup>, ese contenido emotivo no depende directa o exclusivamente del tema iconográfico, sino que la forma tiene un contenido propio e independiente del contenido del tema representado ostensible (en Fried, este último es la “imagen literal”).

Un eje de ese discurso es la distinción entre grados de “abstracción” o “generalización” de las emociones, donde la idea de “emociones abstractas” está cargada de connotación negativa para Fried. Una emoción “abstracta” o generalizada es una emoción indiferenciada, carente del suficiente grado de articulación y diferenciación como para poder considerársela a la altura del rango de emociones de una sensibilidad propiamente humana, que es aquél que Fried considera digno de ser expresado y comunicado en las obras de arte, entre otras cosas, en atención a consideraciones, pudiéramos decir, pedagógicas, de educación

<sup>2</sup> TAP: 235, 236.

<sup>3</sup> Nos referimos a un pasaje donde Fried habla de algunos paisajes en una exposición de Derain, que aunque en principio le merecen juicio favorable, le producen inquietud en lo que considera su frialdad calculadora: “Como siempre en Derain, estos [paisajes de los años 1920] son producto de una aguda inteligencia, pero su efecto final es algo desasosegante – como si la pintura fuese una cuestión sólo de mano y cerebro” (EaM: 52).

<sup>4</sup> En su “Complaints of an art critic”; cfr. nuestros apartados 1.6.2., 1.6.3.

de la sensibilidad del espectador. Pero también, vista desde otra perspectiva, esta exigencia por parte de Fried de “precisión” y determinación en las emociones y su expresión, podría considerarse una actitud de talante bastante “formalista”, sólo que aplicada al terreno psicológico y emotivo del sentimiento, en lugar de propiamente al de la forma, y dándole una componente ético-valorativa: un sentimiento éticamente malo es un sentimiento indiferenciado (por oscuro que pueda resultar cuál sea el criterio que Fried usa para juzgar el grado de “diferenciación” o no de los sentimientos).

Buen ejemplo de este tipo de discurso es “Epstein amid the moderns”, reseña, entre otras cosas, de una exposición sobre este escultor británico de la vanguardia histórica, que tuvo lugar en la Tate Gallery de Londres en 1962. Fried considera aquí a Epstein como un artista malogrado, de méritos modestos y sensibilidad buena pero “femenina”, un escultor figurativo, autor al principio de una obra “profundamente humanista en su aserción escultórica de la privacidad y la interioridad”<sup>5</sup>, pero corrompido por un contacto errado con la vanguardia abstraccionista y con ideas “antihumanistas” imperantes en ciertos círculos de la misma<sup>6</sup>, lo que le habría llevado a malentender los verdaderos objetivos y las potencialidades de refinamiento y precisión expresivas que, según Fried, son las verdaderas virtudes del arte abstracto. Tras su posterior ruptura con la vanguardia y con la ideología antihumanista, Epstein quedaría marcado por esta impronta negativa, sin lograr deshacerse de su influencia, a pesar de reaccionar fuertemente contra una y la otra, volviendo a la figuración y aspirando a la expresión de emociones y valores humanos; pero esta aspiración, según Fried, ya difícilmente podría ser realizada con éxito:

He aquí lo crucial de una acusación: que en sus esfuerzos por comunicar, por realizar declaraciones humanas y afirmar valores humanos, Epstein creó paradigmas escultóricos de emociones completamente abstractas y peligrosamente estúpidas. Sus piezas monumentales dan cuerpo al tipo de emociones y actitudes que los seres humanos podrían experimentar si fueran enormemente menos sensibles e inteligentes de lo que uno se espera que sean – si estuvieran en general más embrutecidos, más robotizados. Y más aún, que este tipo de simplificación (en contraposición a la simplicidad formal con exactitud emocional de mucho arte moderno) sirve a su vez para brutalizar la sensibilidad general. Una emoción inflada o generalizada – una *emoción abstracta* – es una emoción degradada; y la obra de arte que le da cuerpo es un producto de la decadencia. [EaM: 51]

<sup>5</sup> EaM: 50. La precoz alusión de Fried a esta temática de la interioridad y el antropomorfismo (aún sin designarla por ese nombre), muestra que se trata de una preocupación personal propia y no sólo del resultado de la influencia de Cavell, ya que el texto se publicó en Enero de 1962, durante la estancia londinense de Fried; pero, si hemos de confiar en los datos autobiográficos que Fried nos ofrece, éste no conocería a Cavell hasta otoño de ese año, de vuelta ya en Estados Unidos y como estudiante de postgrado en Harvard. Difícilmente Fried habría podido tener acceso por cuenta propia a textos de Cavell, la mayoría no publicados, antes de esa época. Lo que desde luego sólo el contacto con Cavell pudo proporcionarle a Fried es un marco filosófico coherente para desarrollar estas inquietudes, en la interpretación cavelliana del último Wittgenstein y de Austin.

<sup>6</sup> Fried menciona como uno de los factores de “perversión” de la vanguardia radical en general, y de Epstein en particular, la figura de la filosofía “antihumanista” de Thomas Ernest Hulme (1883-1917) crítico, teórico y poeta fundador del “Imagismo” y participante en el “Vorticismo” y otros “ismos” británicos de principios del siglo XX. Influido por cierta lectura en clave conservadora del existencialismo (fue traductor de Bergson y Sorel), también se cita a Worringer entre sus referentes, e influyó a su vez en los poetas “modernistas” Robert Frost, Ezra Pound y T. S. Eliot, o en el teórico y esteta Wyndham Lewis. Típico ejemplo de la deriva de ciertas vanguardias hacia ideologías de extrema derecha, con su individualismo heroico, exaltación de la guerra, y antisemitismo ocasional incluido, probablemente sea esto lo que Fried encontró “antihumanista” y repugnante en él; pero lo sorprendente es cuánto hay de común entre Hulme y Fried, tanto en los referentes (en Fried: existencialismo francés, Nietzsche, Heidegger, incluso los autores deconstruccionistas franceses, identificados normalmente con el antihumanismo), como en algunos contenidos ideológicos (en Fried: actitud de autoafirmación “positiva”, individualismo, fuertes dosis de retórica del heroísmo; aunque no, obviamente, antisemitismo, fascismo, ni racismo o belicismo). Quizás se trate en el fondo de una “disputa de familia”, aunque profunda.



La misma impronta quedaría en la aversión posterior del propio Epstein hacia la modernidad vanguardista de la abstracción, que para este artista quedaría confundida irreversiblemente con sus adherencias antihumanistas coetáneas. Paradójicamente, al reaccionar contra éstas rechazando la abstracción, Epstein no lograría superar la consecuencia perjudicial del antihumanismo: el embrutecimiento de la sensibilidad y la generalización e inflación de la emoción; sin poder lograr, mediante su retorno a la figuración, precisamente aquel refinamiento y precisión de ambas que alcanza el mejor arte abstracto, según Fried.

Fried intenta vincular estas intuiciones personales con preocupaciones “formalistas” (habla de “preocupaciones estructurales” a propósito de Epstein; de “apertura” y del valor textural del lienzo crudo, respecto de André Derain), buscando establecer un correlato entre la pérdida de sofisticación estructural y el embrutecimiento del contenido expresivo. La crudeza y falta de refinamiento de la emoción y la falsedad del gesto van mano a mano con la indiferenciación e inarticulación formal y la masividad, de modo que el carácter indiferenciado y simple del contenido expresivo y la carencia de anclaje estructural de sus piezas maduras, llevan a Fried a tachar el de Epstein como un arte de muecas, teatral y melodramático, y formalmente fallido:

A menudo [Epstein] llegó más lejos y añadió los brazos y manos de sus modelos como una especie de atrezzo, como si una vez que el logro estructural de las primeras piezas quedaba ya fuera de su alcance, estuviera determinado de todos modos a ofrecer buen teatro. La impresión final es compleja, la de un talento frágil e introvertido, pronto pervertido entre ideas generosas, muecas brutales y teatro insípido. [EaM: 51]

Es decir, Fried descalifica a Epstein en términos de los mismos valores que su posterior teoría de la teatralidad atribuirá a la tradición antiteatral. En este texto, pues, el discurso “semántico” del jovencísimo Fried-antes-de-Fried sobre las emociones está estrechamente unido a anticipaciones más o menos vagas de lo que luego sería su discurso desarrollado sobre el antropomorfismo, y también a una incipiente sensibilidad personal claramente orientada hacia lo que Fried llegaría luego a reconocer como su “sensibilidad antiteatral”, sin que la teoría de la teatralidad como tal estuviera presente aún<sup>7</sup>.

Y es que la posición que Fried aquí manifiesta no es la formalista, sino una especie muy peculiar de expresionismo existencialista, pero sin la componente nihilista de pesimismo vital. Fried centra su atención crítica y expresa su repugnancia hacia todo lo que encuentra excesivo, desmesurado o artificioso en el arte que somete a examen, como la “traslación melodramática de emociones congeladas y simplificadas en exceso”<sup>8</sup>, que, a su juicio, es la manera de malentender la vuelta a emoción, la expresividad y los valores humanos en arte de la que son víctimas artistas como Epstein, pero también el pintor británico Francis Bacon.

---

<sup>7</sup> Vincular las observaciones de este artículo sobre gesticulación y teatro con la teoría de la teatralidad del Fried de madurez sería demasiado arriesgado. Aquí la teatralidad no es inmediatamente una consciencia excesiva de la situación de confrontación entre obra y espectador y de su carácter arbitrario, ni de la reducción de la obra a un mero objeto, sino que radica en la crudeza y brutalidad de la coloración expresiva y emotiva de las obras y en su gesticulación forzada y falsa, en la enfatización y “generalización” de la expresión, que causan seguramente a Fried una sensación de distanciamiento, pero sin que Fried tematice dicha sensación misma como condición teatral de la obra artística. Sin embargo, estos rasgos se acompañan de una voluntad forzada por parte del artista (en este caso Epstein) de emplear “trucos” para compensar carencias de su obra y ganarse al espectador.

<sup>8</sup> EaM: 51.

En efecto, Fried aplica la misma severidad a Bacon, en el que probablemente sea el último de sus textos de la estancia en el Reino Unido, “Bacon’s achievement”<sup>9</sup>. En Bacon habría la voluntad de lograr un entrelazo total entre imagen e idea (parece que “idea” se ha de entender aquí en el sentido de expresión clara de un contenido emotivo), tal como era el propósito inicial, pero malogrado, que Fried alababa en Epstein<sup>10</sup>. Pero en Bacon, Fried encuentra una doble paradoja en la realización de ese propósito. La primera paradoja consistiría en que, siendo la obra de Bacon figurativa (en el doble sentido de que tiene un referente icónico-representacional, y de que emplea relaciones de fondo-figura), lo que Bacon consigue sería una falta de adecuación entre el aspecto icónico-figurativo (las figuras de sus cuadros) y el plástico-abstracto (los fondos), ya que cada uno de ellos expresaría un contenido, o produciría una respuesta emotiva, de tipo distinto, y que Fried cree opuesto. La segunda sería que, justamente allí donde se esperaría que la “idea” (la emoción o expresión) fuera más lograda, es decir, en la figura principal, es donde resulta más confusa e imprecisa, y allí donde se supone que debería resultar más indiferenciada (en los fondos abstractos), es donde resulta más precisa y artísticamente arriesgada<sup>11</sup>.

Fried encuentra en el contenido expresivo de Bacon un aspecto pesimista y desgarrado que es la faceta de la estética expresionista que a Fried más le repugna, y que censura a sus admiradores incondicionales por no rechazar. A Fried, el logro de Bacon le parece “perverso” en su grandeza:

El logro de Bacon destaca como algo casi monumental y, quizás, también monumentalmente perverso. [...] hay una especie de oscuridad que la obra de Bacon retiene incluso tras repetidas experiencias de la misma, la cual uno sospecha que pudiera derivar, al menos en parte, de la explotación de lo que hay de más idiosincrático o patológico en su propia naturaleza. Éste es el sentido peyorativo en que su arte puede denominarse subjetivo. [...] este tipo de subjetivismo refleja, o quizás *refracta* sea la expresión que yo busco, una aprehensión característicamente moderna de la realidad. [BA: 28]

El arte de Bacon, pues, es para Fried “subjetivo” en sentido peyorativo; se entrega al lado oscuro de su propia individualidad, pero además expresa un modo de aprehender la realidad característicamente moderno que es también un síntoma de enfermedad de época y sociedad. Por ello la propia grandeza de Bacon es la de un logro fallido, y eso hace que el suyo sea un logro “perverso”. Éste es probablemente uno de los criterios de Fried sobre el grado de diferenciación de los sentimientos: Fried no parece nunca haber mostrado gran atracción por el lado más oscuro, negativo y desgarrado de la emotividad humana, y cuando lo hace (por ejemplo, en su temática de la violencia sobre la visión), lo hace desde una perspectiva analítica y para descubrir tras ello una dimensión de significado artístico, de constitución estructural de la subjetividad, o de conflicto psíquico que le parece más profunda que una mera revuelta nihilista contra la vida.

Aparece en este texto otro eje de su discurso “semántico”: un uso peyorativo de la noción de “imagen”, vinculado a la idea de arbitrariedad. Carente de la elevada conciencia histórica del pasado reciente propia del artista modernista americano, pero enfrentándose al cabo a los mismos problemas que éste, y frente a un De Kooning, que llegaría a la figuración desde el esfuerzo por solucionar problemas pictóricos del arte abstracto<sup>12</sup> (que de todos

<sup>9</sup> El texto se publicó en Septiembre de 1962; Fried se incorporó a Harvard en verano de ese año. Cfr. AIMAC: 7.

<sup>10</sup> Cfr. EaT, 50.

<sup>11</sup> BA: 28.

<sup>12</sup> Fried debe referirse aquí a la explicación de Greenberg del Expresionismo abstracto como retorno al espacio táctil del cubismo analítico, y De Kooning como la correspondiente restauración de la figuración; aunque el lugar donde esta explicación es más clara, “After abstract expressionism”, sólo se publicaría meses después, en

modos, Fried parece concebir básicamente aquí como problemas de expresión a través de la forma), Bacon, en sus obras más antiguas (como la serie de los “Papás” y la basada en motivos de cuadros de Van Gogh) se limitaría a usar motivos figurativos “tomados” de otros artistas, en una estrategia de fuerte contraste figura-fondo; sin ser ello resultado ni requisito de una investigación plástica con el medio, sino directamente con el fin de obtener un determinado efecto expresivo, que Fried juzga burdo y artificioso; es decir, que se limitaría a usar dichos motivos figurativos “prestados” como meras “imágenes”.

Finalmente, aparece aquí también otra idea importante: la distinción entre distintos planos semánticos; particularmente la noción de un “significado abstracto” que no depende de imágenes figurativas ni del contenido figurado de una obra; un significado que es propio de los elementos plásticos de la obra considerados no figurativamente. Fried dice que en estas obras “es como si hubiera dos imágenes, una literal o explícita y la otra más o menos abstracta”<sup>13</sup>. En Bacon, habría un aspecto positivo, que Fried circunscribe a los fondos de sus obras más recientes, donde el “contenido abstracto” que se expresa alcanzaría mayor grado de concreción; y su obra más reciente sería una mejoría, al no emplear imágenes encontradas, y porque la “imagen literal” (el motivo figurativo) se habría vuelto ella misma “más abstracta”, equiparándose en densidad la figura con el fondo en beneficio de una configuración *all-over*, resultado que Fried vincula con un incremento en la precisión del contenido emotivo<sup>14</sup>. Pero el juicio final es negativo: la faceta figurativa y la aplicación del pigmento en Bacon siguen siendo arbitrarios y portadores de un contenido emotivo que Fried considera banal, sensacionalista y entregado a un subjetivismo sentimental que es “groseramente patológico”, como el de una película de terror barata. Ello permite a Fried argumentar que en Bacon la paradoja sería la falta de relación entre uno y otro “contenido”, y sostener que el contenido propio de la plástica abstracta pueda ser en un artista (como es el caso de Bacon) más preciso que el del aspecto figurativo.

Más adelante, en virtud de su encuentro con el arte de Caro, y a raíz de sus primeros artículos sobre los que serán “sus” artistas, especialmente Kenneth Noland y Jules Olitski (Stella parece haberse resistido más a estos intentos) Fried va a dar curso a su preocupación por cuestiones de significado, hasta convertirlas en un hilo conductor principal de todo su discurso. Así, en su “Anthony Caro”, en un gesto típicamente anti-formalista, Fried subraya que lo verdaderamente importante de las obras de Caro no es su formalidad, sino su transitividad semántica, su dimensión significativa:

Es importante, más aún, reconocer que gestos como aquéllos que toman cuerpo en el arte de Caro piden a gritos algo más que la apreciación de sus propiedades meramente formales, o más bien, [...] *en nosotros mismos* está la exigencia de algo más, y que obras de arte como las de Caro responden, o cuando menos hacen eco a esa exigencia. [AC: 270]

Pero esta exigencia casi personal de Fried coexiste entonces sin embarazo con una fascinación de nuestro autor por ciertos aspectos de lo que él llama la “teoría simbolista del arte” (en contraposición al simple “absolutismo formal”), sobre todo en ciertas formulaciones de Mallarmé, pero también de Crane, donde, según Fried, hay

...un énfasis primordial en el carácter *intrínseco* del lenguaje, más que sobre el denotativo – un énfasis que parece haber ido de la mano con un profundo sentimiento de insatisfacción con el lenguaje como agente denotativo: como si palabras y cosas hubieran sido, de algún modo, violentamente separadas, y

fuera la tarea del poeta crear un mundo hermético, no en imitación de ni necesariamente en oposición a la realidad, sino simplemente independiente de ella. Quizás resulte claro ya a dónde quiero llegar: quiero proponer la conjetura de que el descontento con la facultad denotativa del lenguaje que se siente a través de la literatura simbolista está íntimamente relacionado con la profunda desconfianza que otros además de mí mismo sienten en nuestro tiempo hacia la facultad representacional de la pintura... [SNML: 26]

Una idea esta de la que Fried tarda en desprenderse del todo<sup>15</sup> y que somete a una tensión su posición con respecto a la cuestión del significado en el arte. Naturalmente, la cuestión es en qué sentido se puede mantener esta desconfianza hacia los mecanismos habituales de la semántica de un modo legítimo, artística y humanamente, sin llegar a los excesos escépticos del literalismo. Finalmente, para Fried, la tensión se salda abandonando aquellas ambiguas ideas “simbolistas”, quizás porque, aun sin ser un “absolutismo formal”, le resultaban demasiado cercanas en ciertos aspectos a las que Greenberg o el formalismo suscribían.

Fried va a mantener en uso una noción de “significado abstracto”<sup>16</sup>, que no tiene nada que ver con la noción de “emoción abstracta” (indiferenciada, primitiva) que empleaba en sus primeros artículos; sino que se opone al significado figurativo de una mera “imagen”, que es imitativo y no relacional, sino basado en el parecido con los objetos reales que son portadores de significado, en lugar de remontarse a la fuente de su significatividad. Fried insiste en la tesis de que las obras artísticas abstractas pueden tener un significado y ser valiosas por el significado que comunican (tesis que en Greenberg era poco más que un postulado apenas argumentado, y muy equívoco, pues realmente se refería a “emociones” inefables, provocadas por los recursos puramente plásticos: Greenberg hablaba de algo distinto). En estos textos más maduros, ya no hay un discurso valorativo sobre las emociones “abstractas” y degeneradas frente a las precisas y refinadas, pero eso quizás sólo sea porque la referencia a las primeras se ha suprimido: son emociones complejas las únicas que son relevantes, y las únicas de las que se trata. El contenido significativo de las obras de Caro, Noland u Olitski, es siempre un contenido particular, y a él sirven los recursos formales, sintácticos y estructurales que en cada caso emplean esos artistas<sup>17</sup>, haciendo de cada una de sus piezas un descubrimiento de la esencialidad de estos medios para aquellos fines expresivos.

En su reflexión sobre la relación entre abstracción y expresividad en la escultura de Caro, y sobre la relacionalidad sintáctica de sus elementos abstractos como fuente de significado, Fried viene a contraponer la noción de “imagen” al modo relacional de producción de sentido en Caro, mediante una comparación con la escultura de David Smith y su “arbitrariedad”, bastante desfavorable para Smith<sup>18</sup>. Esta contraposición es matizada: no es simplemente entre lo relacional y lo absoluto, pues sin duda aquello que da a un signo su carácter de imagen haciéndolo “parecido” a una realidad y estableciendo su referencia significativa a ésta como referente, es el modo cómo se configuran sus componentes en relación unos con otros; pero aquí arguye Fried que en el caso del signo que funciona como “imagen”, las relaciones entre partes son relaciones entre objetos, no relaciones puras entre significantes abstractos; y que las relaciones entre imágenes en una imagen compuesta (en esculturas de Smith) son relaciones entre objetos. Las partes, “imágenes”, son objetos concretos, no puras diferencias, y su carácter se transmite a la totalidad que componen.

<sup>15</sup> Cfr. “Morris Louis”, ya en 1967, con la incorporación de ideas del texto de 1963 que hemos citado (“Some notes on Morris Louis”; cfr. SNML: 25-26), pero ya sin el filo de aquéllas; ML: 126-127.

<sup>16</sup> Así aparece, por ejemplo, en el catálogo de la exposición de Caro de 1969 en la Hayward Gallery (IAC: 11).

<sup>17</sup> IAC: 9.

<sup>18</sup> IAC: 11-12.

En Fried, la significatividad se opone a lo meramente arbitrario<sup>19</sup>. “Significado” es algo que tiene la obra de arte en virtud de la intención significativa del autor; lo tiene también una entidad literal extraartística, en tanto que responde a convenciones instituidas, pero profundamente necesarias, que hacen de ella lo que es, y que por tanto, le dan sentido y la hacen inteligible. Durante una época, Fried distingue dos tipos de significado que puede tener la obra de arte, uno “para el ojo” y otro “para la mente”. El significado literal no es propiamente “significado”: es la configuración tectónica de los elementos materiales que constituyen una obra como objeto, en tanto que pieza de artesanía o de ingeniería, y que le hacen tenerse en pie: es este significado el que es “comprendido” por la mente; es más bien un “cómo funciona” del objeto físico. El significado artístico propiamente es la configuración de la pieza de arte en tanto que obra de arte, “concepción abstracta”, y esto es algo que es “visto” por el ojo (aquí hay aún en Fried un influjo residual del purovisualismo greenberguiano). El significado literal es del orden de la literalidad; el artístico, del orden de la ilusión. El logro de un escultor como Anthony Caro es que, siendo ambos significados igualmente perspicuos en sus obras, se mantienen independientes, sin que el literal se sobreponga al plástico en la experiencia de la obra<sup>20</sup>.

La paradoja de esta distinción nos debe resultar ya familiar de nuestro examen de la problemática formalista de literalidad e ilusión: radica en que aquello que es del orden físico-corpóreo, es decir, el “significado” literal, sea lo que se “concibe” o capta intelectualmente, mientras que el verdadero significado artístico, que es algo intangible, y depende de elementos de ilusión, es aquello que “el ojo” capta sensiblemente. Sin duda Fried quiso que el tono de esta contraposición estuviera en el espíritu de la propuesta de Cavell para superar el escepticismo en el acto de su propio reconocimiento, cuando dice de una de las obras de Caro que “nos impele a creer lo que vemos en vez de lo que conocemos, a aceptar el testimonio de los sentidos en contra de las construcciones de la mente”<sup>21</sup>. Empero, las connotaciones “purovisualistas” que tal contraposición implica no deben haber satisfecho nada al Fried posterior; ya que en efecto, según el purovisualismo, el significado es algo que sólo se entiende pero no se ve, y si la pintura es pura visualidad, en ella el “significado” está de más, algo que Fried no podría aceptar. Fried va a mantener, como tantas veces le ocurre, una ambigua actitud hacia la contraposición “ver”/“saber”, la cual es para él hasta tal punto molesta que la llegará a atacar (unas veces, en la persona y posición de Greenberg; otras, como sucede en *Menzel’s Realism*, en las de John Ruskin, que hace de sustituto agónico de Greenberg para Fried en dicho libro).

Al igual que a Caro, Fried atribuye una aspiración fundamentalmente expresiva, la expresión de “contenido humano”, a Noland y a Olitski<sup>22</sup>. Los cuadros de Noland serían fundamentalmente declaraciones emocionales (*emotional statements*), llega a afirmar Fried, y su interés por la estructura, aparte de confirmar su compromiso de pintor modernista con la evolución artística, estaría subordinado al fin de proporcionar un contexto formal de anclaje a sus intereses expresivos de fondo; toda transformación de orden estructural obedecería a la necesidad de establecer relaciones cromáticas previamente no permitidas por anteriores soluciones, y con ello, de alcanzar nuevas capacidades expresivas. Por otro lado, la aspiración expresiva abre la posibilidad de un cierto carácter “figurativo” y representacional de la pintura, incluso de la abstracta; y de aquí que Fried proponga la nueva pintura abstracta como

<sup>19</sup> TSAC: 181.

<sup>20</sup> Cfr. TSAC: 182-183, para toda esta discusión sobre los significados “literal” y “artístico”.

<sup>21</sup> TSAC: 183. La obra en cuestión es *Prairie*.

<sup>22</sup> Cfr. TAP: 237, 239, 240, IAC: 7, para Noland; TAP: 244-245, 251, para Olitski.

representación de la “lógica alusiva del mundo visible” de que habló Merleau-Ponty<sup>23</sup>. Fried intentará dar cuenta de las pretensiones expresivas que atribuye a Caro y otros artistas, apelando al segundo Wittgenstein y al Cavell de “Aesthetic problems of modern philosophy”, pero asumiendo también la crítica de Cavell a la estrecha noción de “sentido” que se había impuesto entre los filósofos analíticos de la corriente oxoniense, y que estaba restringida a los usos ordinarios del lenguaje<sup>24</sup>. Cavell afirmaba que cabe un uso de las palabras que no es el ordinario, pero que tiene sentido. Y explica que lo que hace que tenga sentido es que hablante las haya dispuesto en ese orden con intención significativa: el que las combinaciones de elementos tengan sentido o no, depende, en definitiva, de las intenciones de un hablante que se exprese en ellas, y no de que obedezcan a algún patrón de uso preestablecido. Cavell se enfrentaba así a las perplejidades que para el enfoque analítico suponía la explicación del funcionamiento significativo en usos no ordinariamente comunicativos del lenguaje, como son los usos lingüísticos fuertemente idiosincráticos de los hablantes individuales, o el lenguaje de la filosofía “tradicional”; y sobre todo, el lenguaje de la poesía y la ficción.

La noción de “significado” como expresión emotiva comunicada a través de un cierto uso del color es tema recurrente en “Three American painters”. En ese texto, las consideraciones sobre artistas y los análisis de obras particulares están atravesadas por una contraposición entre cuestiones de estructura y cuestiones de expresión. El color siempre está bajo sospecha de ser mero elemento decorativo, pero Fried le encuentra justificación al asociar el papel del color a la expresión emotiva, y no a la estructura u organización pictórica propiamente dicha. Mientras que la estructura sería el armazón sintáctico que centra las preocupaciones formales y ancla la expresión en la pintura, el color expresaría la “sustancia emotiva”, dando cuerpo sensible a la intención expresiva del pintor, en el caso de Noland y Olitski<sup>25</sup>, si bien el color encuentra un papel estructurador formal en ciertos artistas, como el propio Olitski o Barnett Newman, junto a la técnica de manchado, como uno de los dos recursos para producir la transformación óptica del espacio del fondo y del plano del soporte. Caso excepcional sería Stella, que habría logrado hacer de la estructura tanto la forma como la sustancia expresiva de su pintura<sup>26</sup>.

Fried intenta explicar el funcionamiento expresivo del color mediante una analogía con el lenguaje verbal; lo cual es curioso, dado el hecho de que justamente esta analogía parecería más apropiada para la estructura que para el color, en vista de la contraposición que traza Fried, y dadas las dificultades que, según reconoce Fried, opondría el color a los intentos de análisis formal<sup>27</sup>. La analogía lingüística, cuya vaguedad Fried reconoce, consiste en comparar la yuxtaposición de colores en Noland con la yuxtaposición de signos en la sintaxis del lenguaje verbal: el modo como Noland dispone los colores unos junto a otros sería lo que da lugar a su significado, al igual que sucede en el lenguaje verbal con el modo como se disponen las palabras<sup>28</sup>. A pesar de su vaguedad, lo que la analogía sugiere es que el color aislado es sólo un material de la creación que, aunque potencialmente significativo en sus combinaciones con otros, no tiene de por sí valor expresivo, no significa nada tomado aisladamente, en sí mismo. Seguramente es esta idea de que lo relevante no es el elemento aislado, el material en bruto, la que ha llevado a Fried a apelar a la noción de “sintaxis” y a la analogía con el lenguaje verbal, de la que más adelante haremos examen más detallado. Sin

<sup>23</sup> TAP: 260.

<sup>24</sup> Cfr. MWM: 54-56, 62-60, 74-82, y el propio ensayo “Must we mean what we say?”, MWM: 1-43.

<sup>25</sup> TAP: 235, 251.

<sup>26</sup> Cfr. TAP: 233 para Newman; TAP: para 248-9, Olitski; TAP: 251, para Stella.

<sup>27</sup> TAP: 235.

<sup>28</sup> TAP: 237.

embargo, Fried nunca aclara del todo la naturaleza de las emociones comunicadas por este uso expresivo del color pictórico: si son inefables y absolutamente específicas de la experiencia del arte, o si son emociones comunes, extra-artísticas. Por lo que Fried deja sugerir en algunos textos, se trata de emociones que, a diferencia de Greenberg, no parecen ser “significados” inefables y exclusivos de un supuesto orden de significados plásticos, sino emociones de otro orden que no es el exclusivamente plástico, y que hasta cierto punto se pueden caracterizar con palabras<sup>29</sup>. Las emociones indican el modo de subjetividad del artista, y éste viene a ser el significado de la obra y de su plástica. Pero en otros textos, que en principio parecen ser los menos, Fried sugiere lo contrario<sup>30</sup>.

A Fried parece haberle sido más difícil abordar entonces esta cuestión para los pintores abstractos y su uso del color que para la estructura semántica de la escultura de Caro; y es significativo que de los cuadros de aerógrafo de Olitski llegase a decir que son “como objetos naturales” y que son parecidos “al cuerpo humano cuando no está ni poseído por ni produciendo significado como en un gesto o grito” (la comparación implícita es con las obras de Caro, y planea sobre ella la posterior noción de “cuerpo abyecto” que Fried usará)<sup>31</sup>. Tal dificultad se expresa en declaraciones como ésta:

La escultura modernista – pero no la pintura modernista – puede crear configuraciones y liberar gestos que, en su fisicidad fundamental, son análogos a aquellos en que todo lenguaje, toda expresión, tienen su fundamento. [AC: 275].

aunque Fried tampoco renuncia a atribuir a sus pintores modernistas preferidos unas inquietudes comunicativas, ni a sus obras un significado. La naturaleza del significado en un pintor como Noland no es la misma que en Caro, escultor muy peculiar, aunque en ambos casos sea algo de tipo humano, emotivo o “espiritual”<sup>32</sup>. En Noland, el significado es “el yo individual o la identidad personal”<sup>33</sup>, y este es un rango de significados que, por su índole, Fried no considera corpóreos (Fried no explica exactamente por qué), sino radicalmente desencarnados.

Pero en Caro, la posibilidad de leer la forma de la obra como un gesto y de encontrarle una analogía con el cuerpo humano parece haber sido una ventaja para Fried, que le saca partido. Como veremos, Fried no ve en el arte de Caro únicamente una respuesta a problemas formales planteados por el arte del pasado más reciente y comprendidos y asumidos en virtud de la lucidez de conciencia histórica y responsabilidad peculiares del artista modernista. Y aunque éstas sean cualidades que Fried no niega a Caro, más bien ve en la escultura de este artista la respuesta a unas necesidades expresivas y una concepción del significado que vienen a servirse de los medios del arte abstracto, y que serían propias de Caro:

Caro acepta esta “reducción” [la “reducción modernista” diagnosticada por Greenberg] como un hecho consumado [...] Pero al contrario que algunos de los cuadros más importantes en América hoy día, su escultura no es en ningún sentido una solución a problemas formales planeados [...] por el arte del pasado inmediato. Sería un error pensar que se puede describir adecuadamente su obra en términos

<sup>29</sup> Así en el texto sobre Bacon: “horror”, “dandismo”, etc.

<sup>30</sup> Así en alguno de sus textos sobre Morris Louis, bajo influjo de formulaciones simbolistas, postulando una obediencia total, en el pintor, de sus aspiraciones expresivas subjetivas al imperativo “moral” de su profesión, en razón de lo cual, la obra alcanza una “abstracción radical”, y su significado no se refiere a sentimientos o vivencias mundanos sino sólo los relativos a la experiencia de la actividad artística. Cfr. ML: 125-127.

<sup>31</sup> JONP: 40; sobre la noción de “cuerpo abyecto”, cfr. el apartado 3.7.3., más abajo.

<sup>32</sup> Y esto, pesar de todo cuanto Fried quiera evitar connotaciones espiritualistas o religiosas, y presentarse como un materialista o sensualista con un “sano” sentido de la realidad terrenal.

<sup>33</sup> IAC: 7.

formales, o pensar que porque uno se ha percatado de la estructura formal de sus piezas, las ha experimentado uno plenamente. [AC: 272]

Ahora bien, ¿cuál es la naturaleza de estos significados comunicados y expresados por la escultura de Caro? La respuesta de Fried no va a carecer de ambigüedad. Inspirándose de nuevo en Merleau-Ponty, Fried va a sostener, primero, que se trata del significado expresivo de los gestos humanos<sup>34</sup>, y luego, que se trata de la representación de “modos de ser en el mundo”<sup>35</sup>, no necesariamente los exclusivos del ser humano encarnado, sino también los asociados a la experiencia fenomenológica, corpórea y sensible, de otros objetos, como puertas, mesas, herramientas y objetos de uso, y de situaciones y sensaciones espaciales y cinéticas. Significados que, por alguna razón, Fried parece haber pensado entonces que no le era tan asequible expresar a la pintura abstracta.

En “Two sculptures by Anthony Caro” (una reflexión sobre las obras *Prairie*, de 1967 y *Deep body blue*, de 1966), su siguiente pieza importante sobre Caro tras “New work by Anthony Caro”, y publicada ya después de “Art and objecthood”, Fried escribe en el espíritu de la polémica antiliteralista, y relaciona explícitamente los intereses significativos de Caro con dicho debate. El proyecto artístico de Caro sería una exploración de las particularidades e implicaciones de la existencia del hombre como ser corpóreo en un mundo físico y sensible; pero se eleva al rango de proyecto cognitivo, precisamente debido a la situación actual del arte y la sensibilidad, en la que se imponen las tendencias teatrales, y contaminan de su literalidad la concepción de dicho mundo y dicha existencia. Fried probablemente se hace eco e interpreta a su modo los paralelismos propuestos por Greenberg entre la “nueva escultura” y la arquitectura moderna<sup>36</sup>, cuando dice que las preocupaciones de Caro no serían exclusivas ni al cuerpo humano ni a la escultura, sino que serían compartidas por la arquitectura:

... [la obra de Caro] explora posibilidades para la escultura en varios conceptos y experiencias que uno podría pensar que pertenecen hoy día sólo a la arquitectura: por ejemplo, los de ser elevado a algo, entrar en ello, quizás atravesar alguna otra cosa, estar dentro, mirar afuera desde dentro... [TSAC: 180<sup>37</sup>]

La arquitectura es el marco natural de preocupaciones como el equilibrio tectónico de masas y la circulación de cuerpos en el espacio, pero este arte sólo puede abordarlas de un modo “ineludiblemente literal”<sup>38</sup>, porque se trata de masas físicas y de la circulación real de cuerpos reales. y eso es fatal, estando vinculados teatralidad, literalidad y objetualidad.

Por contra, la escultura debe hallar realizaciones abstractas de las nociones y experiencias relativas al “estar en el mundo” como fisicidad y corporeidad<sup>39</sup>; mostrando una suerte de “versión abstracta” de los componentes de las experiencias físicas y los modos de ser en el mundo sensible, al presentar una imagen ilusoria y virtual, reducida a las “convenciones constitutivas, correspondientes a necesidades profundas” que hay tras ellas. La tarea de esta escultura es “filosófica”, pues, al igual que en la fenomenología de Merleau-Ponty o el análisis de Wittgenstein, se trata de hallar el núcleo convencional, constitutivo de la realidad, pero oculto tras los detalles de su constitución literal manifiesta. La escultura

<sup>34</sup> AC: 275.

<sup>35</sup> TSAC: 181.

<sup>36</sup> No es verosímil, en cambio, una posible influencia sobre Fried del Wölfflin de los *Prolegómenos a una psicología de la arquitectura*, texto que probablemente Fried no conoció hasta muchos años después.

<sup>37</sup> Cfr. también CA: 191.

<sup>38</sup> TSAC: 180.

<sup>39</sup> TSAC: 180-181.



establecería configuraciones de elementos que recrean dichas experiencias y objetos, que muestran las “convenciones constitutivas” de las cuales depende que esas experiencias y objetos sean lo que son, abstrayendo los detalles concretos de su realización literal<sup>40</sup>; pero sin ser por ello meras “imágenes” figurativas, pero “abstraídas”, de los fenómenos aludidos, como en una variante estilizada de los recursos representacionales de la escultura figurativa<sup>41</sup>. Configuraciones tan frágiles como las convenciones que representan; pues, si cualquiera de sus detalles de disposición o mutua relación fuera alterado, el significado de la totalidad se trastocaría y ésta se vendría abajo, cayendo en el sinsentido de lo arbitrario: sería irreconocible a qué idea o experiencia se refieren. Análogamente, sin la vigencia de aquéllas convenciones, no sería posible que las experiencias físicas y nociones que dependen de aquéllas fueran lo que son: serían algo distinto de lo que por tales conocemos, otros “modos de vida” distintos de que constituyen nuestro mundo.

Es en lo aprehendido a través de esas configuraciones en lo que constituye para esas esculturas su significado, y el significado que comunican sería lo que les da coherencia a unos artefactos tan leves, cuyas piezas a veces apenas parecen estar físicamente unidas:

Esculturas [de Caro] como *Span* y *Horizon* se mantienen en pie no por las imágenes que pudiera parecer que constituyen, sino, quisiera decir, por los significados que producen. Es como si el arte de Caro esencializara la significatividad como tal – como si *únicamente* la posibilidad de significar lo que decimos y hacemos hiciera posible esta escultura. [NWAC: 175<sup>42</sup>]

Dicho significado se hace perspicuo gracias a un juego ilusionista, que impide que la aprehensión de la facticidad física de la obra lo bloquee (aunque Fried insiste en que tampoco “oculta” ésta<sup>43</sup>), y que Caro lograría mediante sutiles juegos de proporción de los elementos, simetría/asimetría, desplazamiento de ejes y puntos de apoyo, que hacen desaparecer la tectónica literal de la pieza, produciendo los efectos de apertura y ingravidez de que Fried habla. Ello permite captar el significado plástico que unifica todos los componentes de una pieza, y aunque éstos estén sólo frágilmente unidos o físicamente separados, la pieza se aprehende con toda firmeza y unicidad, porque su significado se impone, se entiende<sup>44</sup>.

En principio, ateniéndose a la propuesta de Cavell, Fried va a hablar de la producción de significado en las obras de Caro en términos de usos lingüísticos “verdaderamente expresivos”, en oposición a los “ordinarios”, y va a proponer de su origen una compleja explicación que es una combinación tensa e inestable de ideas estructuralistas y fenomenológicas. Pero esa compleja propuesta habrá de ser abandonada, y Fried, finalmente, explicitará que ese significado no es de carácter extraordinario; al contrario, serían “formas naturales de expresión” lo que Caro quiere comunicar<sup>45</sup>; si bien la ambivalencia con respecto a la naturaleza “ordinaria” (mundana, si se quiere) o extraordinaria de estos significados no se disipa fácilmente<sup>46</sup>. En Caro, el significado es gestual e intencional: son gestos corpóreos, pero en tanto que están siempre determinados por un contenido de conciencia intencional (intención, o sensación, o pasión), y que tales intenciones están condicionadas a su vez por los hechos fenomenológicos básicos de aquello en que consiste existir como un ser vivo y

<sup>40</sup> TSAC: 181.

<sup>41</sup> AC: 274.

<sup>42</sup> Cfr. también TSAC: 181

<sup>43</sup> TSAC: 182

<sup>44</sup> TSAC: 184; de nuevo, Fried se refiere a *Prairie*, pero lo mismo podría valer para *Deep body blue*.

<sup>45</sup> IAC: 10.

<sup>46</sup> Como indica la problemática observación de ACTS: 205, sobre las obras de Caro como representación de “otro mundo”, distinto del mundo “literal” de la realidad que habitamos.

corpóreo en un mundo sensible. La corporeidad como modo de ser en el mundo, y la necesidad de hallar su equivalente abstracto, constituirían la motivación primaria para Caro, antes que ninguna indagación filosófica sobre sus convenciones constitutivas. Y más allá de las convenciones constitutivas de tal o cual fenómeno concreto, sus obras ilustrarían de la capacidad significativa misma del lenguaje y de la acción corporal humana, en “la construcción de gestos expresivos que no son simplemente ‘abstraídos de’ aquéllos del arte figurativo”<sup>47</sup>. La cuestión es de qué modo las obras de Caro representan significados de este tipo, ya que no por representación o imitación más o menos estilizada; y en particular, cómo pueden comunicar significados propios del gesto corporal, de la figura humana, si no son figurativas, sino abstractas. La respuesta está en los discursos de Fried sobre la corporalidad y la abstracción, y en ella es central el concepto de “gesto expresivo abstracto”, que en nuestro siguiente apartado vamos a examinar.

### **3.7.2. La transparencia del cuerpo: gesto y acción humana como significado**

La temática del gesto y la expresividad del cuerpo humano es una constante del discurso de Michael Fried, un tema que se desarrolla constantemente, tanto en su historiografía como en su crítica de arte. Es también una parte importante de la crítica de Fried al literalismo en “Art and objecthood”, donde propone una lectura “fuerte” del Minimalismo en términos de una cierta concepción de la corporalidad humana y de su capacidad expresiva, concepción que viene a ser la figura negativa de la que Fried sostiene, como vamos a ver<sup>48</sup>. También el énfasis que Fried pone en este aspecto puede considerarse una de las vertientes de su crítica al formalismo, donde las referencias a la dimensión corpórea, tanto en el acto creativo como en la representación artística o en la experiencia de la obra de arte, de haberlas, nada tienen que ver con el tipo de enfoque que Fried parece creer necesario darles cuando echa en cara su descuido a la práctica habitual de la historiografía artística<sup>49</sup>.

Una evidente y declarada fuente de inspiración para Fried en este aspecto es la fenomenología existencial de tradición francesa, notablemente Maurice Merleau-Ponty, que en su *Fenomenología de la percepción* dedicó al cuerpo una extensa investigación. Las ideas que proceden de dicha tradición siguen siendo hasta hoy un referente importante para Fried, aunque más tarde haya señalado la insuficiencia de las reflexiones de Ponty en punto a historicidad y nivel de concreción analítica, apuntando la necesidad de corregirlas por investigaciones más recientes desde perspectivas post-estructuralistas que parten de Michael Foucault y otros autores del “giro lingüístico”, e incorporando a sus propias reflexiones las

---

<sup>47</sup> TSAC: 181.

<sup>48</sup> Cfr. nuestro apartado 3.7.4.

<sup>49</sup> Hay, empero, una excepción, aunque matizada: Roger Fry. Al enumerar, los “elementos emotivos del diseño” (cfr. *Vision and design*, pp. 23-24), o rasgos formales cargados con la valencia del “significado emotivo”, Fry vincula dicha carga, de valor artístico privilegiado, a la práctica artística *representacional*. Fry, además, considera el efecto emotivo de dichos efectos “vinculado con condiciones esenciales de nuestra existencia física”, es decir, corpórea (op. cit., p. 24); y lo considera muy particularmente intensificado en la representación artística del *cuerpo humano* (op. cit., p. 25). Aspectos estos ausentes de Greenberg, pero veremos cuán cercanos están a Fried. Sin embargo, recuérdese que la “emoción” artística en Fry es intraducible, ajena al ámbito práctico de la vida y al juicio ético o moral, y exclusivamente perteneciente al orden de la experiencia estética del arte, el cual es completamente ajeno a cualquier otro orden de experiencias, por más “corpóreas” que sean. Y en eso, el formalista Fry está muy lejos de Fried, aunque éste le conceda un papel muy peculiar en su genealogía del formalismo como historia del olvido de la tradición antiteatral (cfr. 3.11.8.).

indicaciones extraídas de una copiosa bibliografía y una multitud de autores (cuyo estudio por sí solo es la labor de muchos años de interesada dedicación al asunto por parte de Fried). Pero otra fuente no menos importante para Fried en este sentido es Stanley Cavell. Ya indicamos en nuestro capítulo 2.2.<sup>50</sup> la importancia que cobra la cuestión de la expresividad del cuerpo, junto a la del lenguaje verbal, en el contexto del problema del escepticismo de las otras mentes. Conforme a Cavell, la frustración de unas infundadas expectativas de inmediatez de la comunicación rayanas en la idea supersticiosa de lo telepático, y un opuesto temor a la posibilidad de que la conducta lingüística y corporal traicione a su sujeto y se vuelva incontrolable, daban lugar a la errónea concepción del cuerpo como “velo”, que era parte integral del escepticismo de las otras mentes. Dicha concepción estaba también vinculada a la actitud de aquellos que se deshumanizan al practicar el “difícil arte” de la auto-ocultación de sus emociones, un modo autoinfligido de teatralización de sí mismos, y con la actitud de quienes pretenden descargarse de toda responsabilidad respecto a la tarea de hacerse entender ante los otros. Vimos también que Cavell aventuraba sus reflexiones sobre el estatuto del cuerpo humano como canon de lo bello en la estética clásica, y aventuraba la idea de la Estética como una psicología de la expresión corporal.

Pues bien, vamos a encontrar en Fried ecos de muchas de estas ideas. La reflexión de Fried sobre el cuerpo y la expresividad gestual se canaliza al menos en dos hilos conductores, que aunque son distintos están muy relacionados: uno atañe a la representación artística de la expresión gestual y corporal del significado, o la obra de arte como gesto expresivo, y en él nos centraremos en este capítulo. El segundo concierne a la dimensión corporal del acto creativo como acción corporal y como gesto, de la cual nos ocuparemos más adelante. En el primero es donde parece como si Fried se hubiera comprometido asumir la propuesta, lanzada sobre la marcha por Cavell, del estudio del arte como psicología de la expresión en el objeto artístico. Para seguirlo, conviene comenzar por atender a los textos críticos de Fried sobre el escultor Anthony Caro, donde propone una lectura “corpórea” de la obra del escultor británico. Ulteriores desarrollos de esta línea se encuentran sobre todo, saltando el paréntesis de *Absorption and theatricality* (donde hay poco lugar para ello) en las monografías sobre Courbet y Adolf Menzel.

En su introducción a la exposición de Anthony Caro en la Whitechapel Gallery de Londres de 1963, un texto relativamente temprano, Fried intenta establecer un vínculo entre las ideas derivadas de Merleau-Ponty sobre la expresión gestual del cuerpo y la idea estructuralista de la lingüisticidad como sistema de relaciones entre elementos de la diferencialidad pura como fuente del significado, la cual conducía a la independencia de la asignación de referentes y, de ese modo, a un concepto vecino al de la “abstracción”, y próximo al área de interés greenberguiana. Era lógico que Fried dirigiera su atención a la expresión gestual con preferencia sobre la lingüístico-verbal; como más tarde ha aclarado Fried retrospectivamente, le interesaba entonces la idea del acceso a un ámbito de significados no gastado ni vaciado de sentido por el sometimiento a convenciones sociales de conducta y formas tópicas de expresión. Haciéndose eco de ideas de Stuart Hampshire, afirma Fried: “Un arte que presupone todas las convenciones que tenemos, no sólo podría culminar, sino que podría – aunque sea indirectamente – poner en cuestión o socavar la validez de esas convenciones”<sup>51</sup>. Una idea muy cavelliana; recordará el lector que la actitud escéptica, según Cavell en *The Claim of Reason*, sería una actitud reactiva hacia el falseamiento de nuestras propias actitudes que inevitablemente se produce en nuestra relación con los otros en el espacio social: paradójicamente, la teatralización de la vida en moldes de conducta impuestos,

<sup>50</sup> Cfr. sobre todo los apartados 2.2.4., 2.2.6.

<sup>51</sup> AC: 270.

pero inauténticos, provoca una reacción teatralizante por parte del escéptico. Pero tal vez, barrunta Fried, buscando alternativas afirmativas a las consecuencias escépticas, el arte podría evitar la situación y la reacción correspondiente. Para dar forma a esa idea, a Fried le era necesario violentar hasta cierto punto la concepción estructuralista del origen del significado, que a su juicio, probablemente, hacía que el lenguaje pareciera una estructura demasiado exclusivamente formal y negativa, es decir, vacuamente formalista: “abstracta” en el mal sentido de la palabra.

Aunque ubica a Anthony Caro en la línea de escultura que, siguiendo el equívoco uso de Greenberg, denomina “constructivista”<sup>52</sup>, Fried sostiene que la obra de este artista tiene una relación compleja con el arte abstracto contemporáneo. En realidad, entroncaría más directamente con lo que Greenberg llamó “tradición de escultura monolítica”; tradición cuya insuficiencia Greenberg había criticado desde criterios purovisualistas que eran desarrollo lógico de posiciones formalistas, aunque terminaran contrariando los postulados formalistas de la separación de medios artísticos en el caso de la escultura. Tal filiación es indudable en el caso de Caro, escultor británico y formado en la tradición de la escultura volumétrica en talla y modelado con Henry Moore, habiendo sido Moore un artista de actitud humanista, para quien los valores de la figura humana eran un presupuesto básico. Por otra parte, la “monolítica” es una tradición para la que en la época moderna el pionero sería Rodin, a quien Fried entiende a través la interpretación de Rainer Maria Rilke<sup>53</sup>, como un escultor cuya obra aún figurativa habría cultivado un rango de gestos difícilmente asimilables al repertorio de gestos y acciones de la conducta ordinaria, pero cargados de una expresividad difícil de describir en palabras.

A pesar de ello, una lúcida conciencia histórica de los eventos más recientes y del estado actual de la evolución del arte, como es propio del artista modernista, habría llevado a Caro, según Fried, a desechar los recursos (volúmenes, textura), procedimientos técnicos (talla, modelado) y formato básico (figura sólida y cerrada) de la “tradición monolítica”. Caro habría asumido los recursos puestos a disposición por una tradición distinta, norteamericana, de escultura abstracta que prescinde de modelado y volúmenes, cultiva la forma abierta, y procede por ensamblaje de elementos. Los habría asumido como el resultado dado de una evolución cuya lógica, insiste Fried, Caro entiende bien, pero cuyos propósitos le son ajenos<sup>54</sup>; y los habría puesto al servicio de sus propios propósitos expresivos. Sus obras serían “resultado de un intento de usar los materiales y técnicas resultantes de la «‘reducción’ modernista» como elementos básicos en la contrucción de gestos expresivos”<sup>55</sup>, y en consecuencia, se habrían separado de la tradición europea de escultura monolítica sólo en esto: en la renuncia a la figuración o imitación explícita de la forma del cuerpo humano, dejando de presuponerla como único u óptimo formato para la expresión de significado intencional y expresión gestual.

Fried encuentra, pues, en la escultura de Caro, una relación de medio a fin entre lo abstracto, o formal-estructural, y lo gestual, o significativo. Alentado al descubrir la capacidad expresiva de formas abstractas en las obras de Noland, durante su primer viaje a EE. UU, Caro se habría visto llevado no sólo a romper con el carácter estatuario y monolítico de la escultura tradicional, sino también a introducirse en el terreno de la abstracción formal, en su

---

<sup>52</sup> AC: 272, 274.

<sup>53</sup> AC: 271, 273. Cfr. las cartas a Rodin de Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke: Werkausgabe*, Bd. 9. Frankfurt am Main: Insel, 1976.

<sup>54</sup> AC: 272.

<sup>55</sup> AC: 273.

aspiración a producir la expresión escultórica del significado y la experiencia gestual prescindiendo del aspecto orgánico de las formas corpóreas. Y justamente no para prescindir, sino al contrario, para potenciar las capacidades expresivas de aquéllas formas, mediante un uso más radical de los medios de la construcción con soldadura en hierro de piezas dispares, que habían sido propuestos por escultores abstractos como David Smith<sup>56</sup>. Una motivación de Caro para dar este paso de renuncia habría sido, en primer lugar, la necesidad de ampliar el repertorio de gestos disponibles y de los significados correspondientes, conforme en esto a la línea iniciada por Rodin, pero llevándola más lejos, gracias justamente a su renuncia al cuerpo humano como icono objeto de representación, con las limitaciones que la forma orgánica, su recreación escultórica, y la gravedad de ambas imponen al rango de poses y gestos disponible.

Pero en segundo lugar, otra motivación de Caro sería también, como Fried aclararía más tarde, la búsqueda de una conexión más directa entre obra y espectador, de una comunicación del significado plena, directa y libre de obstáculos. El principal problema que Caro habría encontrado al emplear los medios heredados de su tradición nativa de escultura monolítica, orgánica y biomórfica, no habría sido solo la limitación del repertorio de configuraciones disponibles para crear un efecto gestual, sino el carácter indirecto, mediado, del acceso al sentido y la intención expresada por ese gesto. Este carácter mediado vendría impuesto por el carácter cerrado y objetual del formato monolítico y por la imitación figurativa de la forma humana<sup>57</sup>:

...cualesquiera que fueran las distorsiones que [Caro] imponía a la imagen de la figura humana en un intento de proyectar la vividez del cuerpo, para encontrar correlatos plásticos de su posesión desde dentro, la escultura acabada era experimentada como un objeto sólido, algo masivo, y que como resultado era distanciado, se mantenía alejado, desde el comienzo. (En cualquier caso, es así como aparece la insatisfacción de Caro retrospectivamente.) Cuando menos, llegó paulatinamente a pensar que la ubicación tradicional de la escultura en una base o pedestal reforzaba su apartamiento, su aislamiento como un tipo especial – convencional – de cosa física. [...] rápidamente se percató de que simplemente alterar o eliminar la basa habitual ni lograba ni podía darle la nueva y más directa conexión entre escultura y espectador que él andaba buscando. [IAC: 6]

Caro habría comenzado intentando dar forma escultórica a su sentido innato para la vivencia interior del cuerpo como cuerpo vivido, dentro de la tradición de la escultura monolítica y de la representación estilizada de la forma orgánica natural de un Henry Moore. Pero el resultado habría sido insatisfactorio: la escultura de forma monolítica es un objeto inerte y opaco, cuyo significado gestual sólo es accesible por inferencia<sup>58</sup>; y el efecto que produce sería de distanciamiento: el gesto que el escultor pretende haber representado no es “vivido” por el espectador, sino que es visto externamente, como una mera “ilusión” de movimiento creada por el modelado de la forma externa en un material rígido; la pieza es vista como un objeto físico, cuyo “estado interno” es sólo inferido, no como un ser animado que se expresa.

Gracias a la renuncia, por parte de Caro, al bloque en favor de la construcción como soporte y formato de la forma escultórica, el acceso del espectador al significado de sus piezas será intuitivo, en lugar de verse bloqueado por la objetualidad material de la dimensión que la obra escultórica tiene de objeto inanimado e inerte. En un primer momento de su recepción de Caro, Fried debió ver aquí una respuesta artística a sus propias aspiraciones a la autenticidad

<sup>56</sup> IAC: 7, 11-12.

<sup>57</sup> IAC: 5-7.

<sup>58</sup> Será, según Fried, el problema asumido por el proyecto de Courbet superar esta relación de exterioridad con la estrategia de fusión artista-obra. Al precio de hacer sus efectos accesibles exclusivamente al “espectador primario”, es decir, al artista, único sujeto en condiciones de hacerse pleno cargo de ella; pero que, por otra parte, permanece inconsciente de su propio proyecto pictórico, y por tanto, también del significado a comunicar.

expresiva. También manifestó sus reservas hacia la concepción estructuralista de la producción de significado, a partir únicamente de diferencias entre elementos, una concepción semántica demasiado “negativa” a la que Fried quiso buscar, en Merleau-Ponty, una alternativa positiva. He aquí la analogía que ofrece Fried, conjeturando sobre el proceso de comunicación e intelección del sentido de los gestos de sus congéneres por un niño en fase anterior a la inserción en el código de diferencias de significantes que es el lenguaje verbal:

Para el niño, el lenguaje que oye hablar en su entorno es simultáneamente *abstracto* y *gestual*: aquí está el punto crucial y el sello máximo de nuestra analogía. Toda elocuencia, toda capacidad que el lenguaje pudiera poseer para emocionarle o excitarle o simplemente para llamar su atención reside solamente en su carácter como configuración. [AC: 269]

Justamente en estos términos dice Fried haber experimentado su primer contacto con las obras de Caro: las veía como gestos expresivos, que comunicaban un significado intencional, y que lo hacían únicamente por su forma, por las relaciones entre los elementos que las componían, y no a través de semejanzas o parecidos evidentes con el significado comunicado, es decir, de modo abstracto (como en la teoría estructuralista del lenguaje). Pero lo hacían, a diferencia de lo que presupone la concepción estructuralista, sin que pareciera mediar en ello ningún código preestablecido, ningún sistema más amplio y previamente cerrado de elementos significantes o de relaciones entre ellos, que debiera o pudiera haber sido aprendido por el espectador sensible a esas obras; ya que este espectador, como señala Fried, no es ya un niño en estadio prelingüístico, sino un hablante adulto, familiarizado con las convenciones de los lenguajes verbales ordinarios, y capta el significado de la obra, pero la forma de ésta no pertenece a ninguna de las lenguas o códigos que él conoce, aunque quizás el estar habituado a tales códigos le ayude a captar su significado<sup>59</sup>.

Según esta interpretación, el estatuto de las esculturas de Caro en tanto que significantes sería el de una compleja “anterioridad posterior” respecto al lenguaje verbal. Por una parte, son abstractas, estructuras de relaciones formales entre elementos en sí mismos desprovistos de significado, unas estructuras que no “representan” en sentido figurativo, no imitan o figuran nada. Por otra parte, tienen significado, comunican una intención expresiva, por parte de su autor. Y lo hacen en virtud de la susodicha estructura formal, pero ésta es una configuración que no tiene precedentes en ningún lenguaje conocido, no es fragmento perteneciente a ningún código preestablecido conocido por un espectador ya inserto en el habla. Significan de un modo “inmediato” que crea el significado en el mismo acto de producir por primera vez una configuración que lo expresa, sin depender de la referencia relacional a otros signos, sin dar rodeos por la red de relaciones laterales entre significantes:

Por lo que hace a los gestos que toman cuerpo en las esculturas de Caro, es imposible decir si preceden al lenguaje y sus instituciones sociales vinculadas o si son su culminación. En un sentido (el sentido de nuestra analogía [con el niño en fase pre-lingüística]) sus trayectorias tienen su lugar de origen en un ámbito de experiencia que es tanto primitivo como prelingüístico; pero hay otro sentido no menos importante en el que presuponen todas las convenciones que tenemos, toda la civilización de la que somos los crecientemente incómodos dueños. [AC: 270]

La carencia de referencia a sistemas preexistentes de reglas aquí no es producto de ninguna deficiencia, sino de que en cada obra el espectador se hallaría ante un “origen absoluto” de nuevo significado y de toda una estructura significativa que lo hace posible, y que sirve en cada caso sólo para la obra en que se ejerce. Fried recoge aquí las objeciones de Merleau-Ponty al alcance de la teoría estructuralista del origen del significado, que sería incapaz de

---

<sup>59</sup> AC: 270.

explicar la producción verdaderamente creativa de significado en lenguaje poético, en arte, o simplemente en el uso más individual del lenguaje por el hablante.

Como el propio Fried señala, el maridaje de ideas de Saussure y Merleau Ponty era el producto estratégico, coyuntural y difícilmente sostenible, de su esfuerzo por conceptualizar su experiencia de las obras de Caro<sup>60</sup>; pero también, y esto Fried nunca lo confiesa, una respuesta a cierta aspiración de autenticidad e inmediatez, que partiendo de planteamientos cavellianos le lleva a tentar ideas no del todo conformes con Cavell. Así la cita que Fried toma de Rilke sobre Rodin: “prescindir de la copa para ir a beber directamente de la fuente”. ¿Se trataría, en Fried, de la idea de una comunicación “directa” del significado, casi telepática, que para Cavell es origen de tantos males escépticos? ¿O, más modestamente, se trataría sólo de desechar formas manidas de comunicación que se han hecho inexpresivas? Es difícil decirlo, pero el caso es que Fried terminaría abandonando estas ideas de una producción “directa” de significado no mediada por un código ni resultante de diferencias, ideas que en sus últimos textos sobre Caro no aparecen<sup>61</sup>.

En cambio, Fried tendería a insistir cada vez más en el aspecto “estructuralista” de sus ideas, señalando que en Caro, lo importante no son los elementos aislados que se integran en la pieza, sino el sentido gestual que es transmitido por la totalidad: “su sintaxis”, o relaciones entre los elementos dentro de la estructura, es a lo único que hay que atender<sup>62</sup>. El paso a la escultura abstracta “de construcción” introduce así una relación conflictiva con el material, dado que lo importante no es ni la textura, ni el color, ni los elementos de la construcción tomados separadamente, sino sólo la sintaxis de su estructura conjunta, el gesto que compone, y el significado o intención que ese gesto expresa. Fried explica que el aspecto de textura, toque y acabado, que en la escultura precursora de Rodin aún era portador de carga expresiva propia, y manifestaba la personalidad del artista, queda despojado de tal valor en las obras de Caro, en las que se ensamblan elementos de aspecto industrial y muchas veces encontrados; es este un aspecto importante del empleo “sintáctico” puro de los elementos componentes y su subsunción funcional en el seno de la estructura<sup>63</sup>.

Eventualmente, Fried llegará a ofrecer una cierta explicación del funcionamiento de esta sintaxis y de cuáles son las diferencias relevantes en la producción de significado, aunque sin lograr nunca aclarar totalmente ciertos extremos. La noción de sintaxis que aquí Fried usa es la de un conjunto de normas generadas por la composición de elementos en un todo estructural<sup>64</sup>. Ensambladas en una pieza en cierta configuración, el conjunto de relaciones mutuas de los elementos, o “sintaxis”, daría lugar a “normas”; normas con respecto a las cuales el comportamiento divergente de algunos de los elementos sería lo que genera el “significado”<sup>65</sup>. Las normas vendrían a ser las disposiciones o comportamientos típicos de los elementos: lo que en un elemento aislado es simplemente la condición o comportamiento de ese caso particular, al componerse con otros elementos que tienen la misma condición o comportamiento, quedaría relacionalmente establecido como “norma” (cabe pensar que otros rasgos surgen por primera vez en absoluto y ya como normas, cuando se constituye el todo

<sup>60</sup> AIMAC: 29-30, 61 n 37; cfr. también “Anthony Caro’s *Midday*”, *Artforum*, vol 32 no 1 (Sept. 1993), p. 139.

<sup>61</sup> Tal es el caso de la introducción a la exposición individual en la Hayward Gallery, de 1969, o de “Caro’s Abstractness”, de 1970.

<sup>62</sup> AC: 273.

<sup>63</sup> Cfr. por ejemplo ACTS: 203.

<sup>64</sup> IAC: 7-8.

<sup>65</sup> IAC: 8.

estructural); cada elemento puede tener un carácter de normatividad o de inflexión en relación con la totalidad de los otros.

En el caso de las obras escultóricas de Caro, los rasgos normativos o divergentes de que se trata parecen ser de tipo espacial y posicional: la verticalidad, horizontalidad, inclinación, etc. del elemento en cuestión. Fried especula con un fundamento ontológico tras el hecho de que sean precisamente este tipo de rasgos los que se establecen como normas o divergencias: corresponderían a los rasgos fenomenológicos de nuestra propia corporeidad<sup>66</sup>. En las obras de Caro, el gesto expresivo corporal, las experiencias motoras y espaciales, todo ello se encuentra “esencializado”, es decir, convencionalizado: de modo abstracto; lo que sus esculturas representan no es el aspecto de las formas orgánicas o de objetos reales que portan esos significados, sino las convenciones que rigen las relaciones en que entran las partes de esos seres, y en virtud de las cuales portan esos significados. En este sentido hay que entender las observaciones de Fried sobre el carácter “abstracto” de los efectos de grande o pequeña escala, y otras propiedades de esas obras: relacionadas, sí, con el cuerpo del espectador y con rasgos fenomenológicos de la experiencia corpórea de los objetos cotidianos, sin embargo, no corresponden exactamente con las propiedades de esos objetos en el mundo “real”<sup>67</sup>. De aquí que pueda Fried decir que estas obras habitan “otro mundo” paralelo al mundo literal que nosotros vivimos: mientras que el nuestro *se rige* por convenciones, ese “otro mundo” abstracto es un mundo constituido exclusivamente *por aquellas convenciones mismas*. Ahora bien: ¿logra Fried evitar la recaída en connotaciones platonizantes? Esto es cuestionable.

La “sintaxis” es para Fried, además, un factor antiteatral de aseguramiento del primado de las relaciones internas de la obra frente a cualquier dependencia del contexto de exhibición, situándolas del lado de lo “cualitativo” y abstracto, de las convenciones constitutivas de lo relevante de la obra, frente al de lo “cuantitativo” y literal, que es contingente a ésta<sup>68</sup>. Fried no ve en este discurso “antiliteralista” sobre la abstracción, dicho sea de paso, nada contrario a su hipótesis de que el sistema de relaciones sintácticas que articulan las obras de Caro y le dan su significado gestual, así como otras características fundamentales de la experiencia de sus obras, como la sensación de escala (igualmente asegurada por medios “abstractos”), tengan una base ontológica en la corporeidad humana<sup>69</sup>. Ni tampoco ve contradicción en que, aunque parte importante de los significados de esas obras sean las experiencias “arquitectónicas” de entrar en, estar dentro de dichas obras, etc., esas mismas obras, en virtud de su abstracción, creen un efecto de “alejamiento”, que mantiene tales experiencias confinadas en lo imaginativo del acto de recepción, pero que impide su realización actual por parte del espectador sobre la obra como objeto real en el contexto de exposición<sup>70</sup>. Más aún, Fried no parece detectar ninguna oposición entre esta idea de “alejamiento” y su línea principal de discurso sobre la relación estética obra-espectador y artista-espectador, que es un discurso de la cercanía y la identificación.

El argumento de Fried tiene forma paradójica: cuanto más indirecta y abstracta es la lógica organizativa de la forma y el mecanismo de producción de significado, más inmediato y natural resulta el contenido significativo y expresivo: quizás Fried aquí es influido por las reflexiones de Cavell sobre el conflicto del artista modernista con la necesidad expresiva y la

<sup>66</sup> IAC: 8, CA: 191.

<sup>67</sup> CA: 190, ACTS, 205.

<sup>68</sup> CA: 191, ACTS: 204.

<sup>69</sup> Cfr. CA: 191, ACTS: 208 n 5, donde Fried llama a capítulo a William Rubin por haber identificado la base corpórea de la experiencia de las obras de Caro con una “literalidad” de espacio y de escala en éstas.

<sup>70</sup> ACTS: 207, 209 n 6.



imposibilidad de una expresión directa. Y Fried señala la sospecha de que sea la objetualidad y literalidad ligada a los medios de expresión artísticos figurativos tradicionales (en pintura, la “imagería”, en escultura, la forma orgánica, estatuaría y cerrada del monolito) aquello cuya incapacidad para superar la distancia que impide la comunicación del significado hace necesario el tránsito a medios artísticos abstractos. Aquí ha visto una contradicción Rosalind E. Krauss, considerando que hay una franca incompatibilidad entre el modo como el estructuralismo saussuriano describe la producción de significado, que es el de un sistema puramente diferencial de elementos meramente materiales, y el ideal de inmediatez y plenitud expresiva al que apunta Fried<sup>71</sup>; es decir, una incompatibilidad entre experiencia y análisis. Tener presente el mecanismo de producción del significado, dice Krauss, es bloquear la experiencia de su transmisión y ver el signo como mero objeto, cancelando la ilusión de inmediatez y plenitud: analizar la obra de Caro en términos abstractos de sintaxis es convertirla en un objeto asemántico. Una objeción a la que Fried responde débilmente, primero, poniendo en cuestión esa incompatibilidad entre la experiencia de comprensión y el análisis semiótico (pero sin ofrecer más argumentos en contra), y luego, sosteniendo que en todo caso, en el momento de la escritura crítica en que propone el análisis y describe la experiencia, dicha experiencia no pretende ser simultánea al acto analítico: pertenece al momento de contacto directo con la obra, que no es el de la escritura crítica y el análisis, y sólo se adjunta a éstos retrospectivamente<sup>72</sup>. En el fondo, esto es dar la razón a Krauss.

Asímismo, los términos estructuralistas de la lectura que Fried hace de Caro, al primar la totalidad, plantean a Fried una doble tensión. Tensión, por una parte, con su propio discurso “anticomposicional” (al cual Fried alude en sus primeros textos sobre Caro<sup>73</sup>), que además es también un discurso anti-relacional. Y tensión, por otra parte, también con el discurso sobre la opticidad que intenta asumir en sus primeros textos sobre Caro, ya que Fried insiste en afirmar que se trata de un efecto de carácter subordinado, y que en absoluto cancela el carácter corpóreo de la obra escultórica, el cual Fried justamente considera un dato común del medio escultórico con el cuerpo humano, que, después de todo, se mantiene como el referente oculto, ahora ya no indicado por alusiones figurativas, de la escultura de Caro<sup>74</sup>:

...considerada por sí misma, tal opticidad no es necesariamente deseable. Se convierte en un desideratum de gran importancia para Caro porque hace posible la construcción de un tipo de gesto – fundado en la ingravidez consumada – al respecto del cual el arte figurativo no puede hacer más que señalar hacia él. [AC: 274]

El primer conflicto se saldará con el abandono por Fried de sus ideas sobre “no-composición”, que dejan de aparecer ostensiblemente en su crítica desde aproximadamente 1966<sup>75</sup>, pero que encontrarán en Fried otros canales de expresión, transfiguradas. El segundo conflicto se resuelve introduciendo el siguiente matiz: en la “opticalización” de la escultura (de Caro), no se trata tanto de una desmaterialización a secas, como de la cancelación de la gravidez; y este es un efecto de función instrumental, útil para los fines expresivos de la escultura porque permite liberar la pieza escultórica que actúa como sustituto del cuerpo orgánico de las limitaciones que la gravidez impone a la gestualidad y a la agencia<sup>76</sup>.

<sup>71</sup> TAMP: 71-75; cfr. también Krauss, “Using language to do business as usual”, en Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds.): *Visual Theory: Painting and interpretation*, New York: Polity Press, 1991, pp. 93.

<sup>72</sup> AIMAC: 60-61 n 35.

<sup>73</sup> Cfr. AC: 273 y todo “Some notes on non-composing”. Cfr. nuestros apartados 3.8.2., 3.9.4.

<sup>74</sup> AC: 273-24: apertura e ingravidez (lo “óptico”) son “modalidades que no son de especial valor por sí mismas”.

<sup>75</sup> Cfr. ACTS: 203, donde Fried designa la estrategia “sintáctica” de Caro como “un modo de composición”.

<sup>76</sup> Al contrario de lo que ocurría en “The New Sculpture”, cfr. CE 4: 60

Por tanto, el discurso sobre el cuerpo y el gesto permite localizar varias discrepancias de Fried respecto a Greenberg en lo que se refiere a su interpretación de lugar ocupado por Caro dentro del programa modernista de la “nueva escultura” óptica y de construcción. Primero, el modo y fines en virtud de los que Caro ha llegado a esa nueva práctica es para Fried la instrumentalización de unos recursos, por parte de un artista de voluntad expresiva, con vistas a la comunicación de significados gestuales, y no la mera producción de configuraciones “ópticas” de “imágenes” más o menos abstractas en el sentido greenberguiano; en cambio, esto último es lo que según Fried ocurriría en David Smith (el escultor predilecto de Greenberg), cosa que Fried siempre censurará en este artista. Fried no asume en absoluto que sea un objetivo deseable, ni un resultado inevitable de esta nueva práctica el expulsar al cuerpo humano como agente del espacio del arte de la escultura<sup>77</sup>, sino al contrario, lo deseable es potenciar su expresividad. Es decir, que Fried reafirma el referente antropomorfo para la escultura “de construcción”, al contrario que Greenberg; y no en balde Greenberg, aunque se hizo eco de los textos de Fried sobre Caro, nunca asumió la interpretación semántica y “gestual”, la cual era totalmente ajena a sus intereses.

Segundo, el espacio tridimensional es en este sentido la condición existencial común a cuerpo humano y escultura, que garantiza la eficacia expresivo-gestual de ésta por analogía con aquélla:

[La reducción modernista] ha dejado la escultura tan tridimensional como lo era antes. Esta dimensión adicional de existencia física es de importancia vital – no porque permita a la escultura continuar sugiriendo imágenes reconocibles, o le dé un ámbito más amplio de posibilidades meramente formales – sino porque la tridimensionalidad de la escultura corresponde al contexto fenomenológico en que existimos, nos movemos, percibimos y nos comunicamos unos con otros [AC: 274]

Con esto se opone Fried a la degradación de lo tridimensional por Greenberg al título de ámbito no-artístico de coexistencia del arte como objeto entre otros objetos arbitrarios<sup>78</sup>: en Greenberg esta degradación corre pareja con una falta de interés por el cuerpo y la acción humanas como parte relevante del lenguaje artístico. De aquí, quizás, la censura que desliza en sus observaciones sobre la obra de otro escultor cercano a Caro, Michael Bolus, que, falta de fisicidad, terminaría por ser convincente sólo como una especie de espejismo, y no propiamente como escultura<sup>79</sup>. Sin embargo, Fried reconoce que el cuerpo tiene necesidad de ser redimido de la teatralización que afecta a todo el mundo de lo objetual y literal, cuerpo incluido, y la abstracción con que su gesto se hace objeto de representación en la escultura de Caro es “el único medio en el cual [nuestros cuerpos y el mundo] pueden salvarse para el gran arte de nuestro tiempo, en que pueden hacerse presentes para nosotros de un modo distinto que como teatro”<sup>80</sup>.

Y en cuanto a la opticidad, tan celebrada por Greenberg, para Fried no sólo no es de por sí ningún *desideratum*, sino que estaría lejos de ser condición suficiente para hacer de la obra algo más que un “objeto arbitrario”; así remacha Fried su censura a Smith, escultor modernista ejemplar para Greenberg, diciendo que por “abiertas” y “ópticas” que sean sus obras, no dejan de ser objetos complejos constituidos por relaciones entre sus partes, pero que son meras relaciones entre objetos: lo son porque, tal como lo ve Fried, no son elementos significantes de una estructura que los haga expresar un significado en un gesto expresivo,

<sup>77</sup> Cfr. Greenberg en CE 4: 59.

<sup>78</sup> Cfr. “Modernist Painting” y “Presentness of sculpture”, CE 4: 88, 253 respectivamente.

<sup>79</sup> PoP: 196.

<sup>80</sup> TSAC: 181.

sino que se combinan (arbitrariamente, es lo que Fried sugiere) para formar meras “imágenes”<sup>81</sup>. Es más, Fried deriva directamente todo asomo de “arbitrariedad” y de “imagen” en Caro a un recurso ocasional, tomado por éste con fines estratégicos de “su experiencia de la obra de David Smith”. Y la pretendida abstracción de la versión abstracta de la “ilusión” entendida greenbergianamente como opticidad, terminará por decir Fried, es de un nivel inferior de abstracción, superado por algo para Fried aún más “abstracto” (en el sentido de “no-literal”): la expresividad significativa del gesto, que no reside en ningún elemento concreto de la obra, ni es producto (en Caro al menos) de una representación imitativa de formas de seres naturales que la posean, ni es una propiedad que pueda tener ningún objeto<sup>82</sup>.

El significado expresivo gestual de las obras de Caro, al principio excepcional y “expresivo, en oposición a ‘ordinario’” para Fried, pero más tarde, por contra, perfectamente “ordinario”<sup>83</sup>, sería un contenido expresivo propio del gesto corporal, la experiencia vicaria de la vivencia de la gestualidad del propio cuerpo: el espectador “vive” las obras como vive su propio cuerpo, y velas es captar el significado expresivo-gestual como la experiencia de realizar él mismo ese gesto con la intención que conlleva: es como un “escuchar” en que se capta el sentido de la palabra hablada. Sin embargo, ese significado es abstracto y no literal porque no depende de “imágenes”, es decir, no es dado el significado por función icónica o representativa de ningún elemento en particular de la obra (pues tomados en sí mismos carecen de toda “expresividad”), ni siquiera por la ningún conjunto de elementos de la obra escultórica, sino sólo por las relaciones entre ellos en el conjunto

Pero, aun con las ventajas que puedan aportar los medios de la escultura de “construcción”, la expresión y comprensión del significado no se produce sino con la mediación de un acto interpretativo peculiar al que nunca se refiere Fried en sus textos sobre Caro: el acto de proyección empática, en que una escultura, que nunca deja de ser un objeto inanimado, es “leída” por el espectador como una entidad animada por una intención que se mueve, gesticula, y expresa esa intención a través de sus gestos. El aspecto en el cual el discurso anticomposicional de Fried deja rastros relevantes tras su abandono, es que ese acto de comprensión es básicamente distinto del acto analítico al que Fried llamó “composición”, el cual es un acto siempre distanciado de consideración de una totalidad como conjunto de partes y de las relaciones entre esas partes; pero un acto en el cual, si la totalidad de la que se trata es un signo, la atención, fija en el significante, no podrá por menos que bloquear la aprensión transitiva del significado<sup>84</sup>. Justamente el descontento de Fried ante la insuficiencia, a su juicio, del análisis formal, de las “categorías meramente morfológicas”, algo tiene que ver con el hecho de que un análisis de este tipo no puede aportar a la comprensión de la obra lo que aporta aquél acto interpretativo de proyección.

El desarrollo de este discurso sobre el cuerpo expresivo lo proseguiría Fried posteriormente, sobre todo, en sus estudios sobre Courbet<sup>85</sup>, sobre Eakins, y ya mucho tiempo después, sobre Adolf Menzel. En el primer caso, toma el rumbo más concreto de la corporalidad del artista en el acto pictórico, su registro en la representación producida por

<sup>81</sup> IAC: 11; Cfr. también NWAC: 174-175, y las observaciones sobre este tema en “Bacon’s achievement”.

<sup>82</sup> Cfr. IAC 8, 10, 13.

<sup>83</sup> IAC: 10.

<sup>84</sup> Cfr. la posición de Fried en “Some notes on non-composing”.

<sup>85</sup> En verdad no tan posteriores; ya indicamos que versiones previas de los primeros capítulos de *Courbet’s Realism* son más o menos coetáneas con el último texto crítico importante de Fried sobre Caro, que justamente es “Anthony Caro’s table sculptures”, y que data de 1977

dicho acto y su relación de identificación con la imagen resultante, aspecto del que hay también desarrollos en *Menzel's Realism*, pero cuyo tratamiento corresponde propiamente abordar junto con las otras cuestiones relativas a la concepción que propone Fried del acto creativo. Dicho discurso se inspira en fuentes de dos tradiciones distintas de pensamiento sobre el cuerpo. Aquí es relevante la lectura que Fried ejerce de la fenomenología de la corporalidad de Maurice Merleau-Ponty y otros filósofos de la tradición de fenomenología existencial (el cuerpo como “dato” primordial); para otros aspectos, lo será la discusión más reciente de las propuestas de aquellos fenomenólogos bajo la perspectiva crítica de la genealogía y la construcción histórica del cuerpo de Michel Foucault (el cuerpo como código cultural inscrito en el sujeto por fuerzas históricas)<sup>86</sup>.

En *Realism, writing, disfiguration*, la idea de expresividad del cuerpo se encamina al enlace con la cuestión de la mediación verbal, la alegoría y la lectura, en el problema del retrato y la expresión fisiognómica del rostro; aunque también a un problema de oscuridad e ilegibilidad (que no es específicamente el de la alegoría que examinaremos a continuación<sup>87</sup>):

Cuando los espectadores modernos alaban los retratos de Eakins por su captación magistral del “carácter”, están descubriendo en sus delineaciones siempre implacables del rostro humano y el porte corporal textos infinitamente legibles (lo que también quiere decir infinitamente disputables) de espíritu y experiencia, por tanto una culminación perfecta, si bien menos que ambiciosamente monumental, del componente “gráfico” de su propuesta. [RWD: 84]

Dentro de la tensión constitutiva de su proyecto entre lo gráfico y lo pictórico, cuerpo y rostro aparecerían para Eakins como una suerte de escritura del espíritu: con sus innumerables arrugas y marcas, que registran la experiencia vital del modelo, el rostro sería susceptible de una lectura inagotable de dichas marcas, respondiendo a la inagotabilidad potencial de lo visible<sup>88</sup>.

En *Menzel's Realism*, Fried se apoya una vez más en ideas de la tradición de filosofía fenomenológica, que constituye en *Menzel's Realism* un primer eje de la reflexión sobre el cuerpo para Fried. Una idea clave que toma Fried de dicha tradición es la distinción de Max Scheler<sup>89</sup> entre dos facetas fenomenológicas del cuerpo<sup>90</sup>: en tanto que cuerpo vivido (*Leib*), o experimentado “desde dentro” como parte de su ser por el sujeto que lo habita, y en tanto que

---

86 Sólo indicaremos algunas de las que Fried cita como fuentes de inspiración. De los autores de la citada tradición fenomenológica, Maurice Merleau-Ponty en *Phénoménologie de la Perception*, París: Gallimard, 1945 (toda la parte I, “Le Corps”, así como la sección 1 de la segunda parte, “Le Sentir”); su ya mencionado “Le Langage Indirect et les Voix du Silence”, en *Signes*; y *L'Oeil et l'Esprit* (París: Gallimard 1964); así como Sartre en *L'Être et le Néant*. De la discusión más contemporánea, las contribuciones de Erwin W. Strauss (*The primary world of senses*, Glencoe, N.Y.: Free Press, 1963); Drew Leder (*The Absent Body*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1990); Paul Schilder: *The Image and appearance of the human body: studies in the construction of the energies of the psyche*, New York, International University Press, 1978; Elaine Scarry, *The Body in Pain: the making and unmaking of the world*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1985; así como diversos textos, sobre todo de Erwin Strauss, en las compilaciones de Maurice Natanson (ed.), *Essays in Phenomenology*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1966, y de Edward F. Spicker (ed.), *The Philosophy of the Body: Rejections of Cartesian dualism*, New York: Quadrangle/The New York Times Book Co., 1970.

<sup>87</sup> Se trata más bien de un rasgo propio de la profundidad de los cuerpos en lo que Fried denomina el eje de lo corpóreo y la perturbación de la visión, aunque no deja de tener su relación con los problemas de inteligibilidad de la alegoría.

<sup>88</sup> Cfr. también RWD: 175-176 n 75, así como MR: 116, en conexión con la problemática de la “huella”.

<sup>89</sup> Fried hace referencia a dos textos de Scheler “Die Idole der Selbsterkenntnis” (1911) y *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (1916), aunque los pasajes que cita son traducciones de una selección en una antología: Stuart Spicker (ed.) *The philosophy of the body: Rejections of Cartesian dualism*, Chicago: Quadrangle Books, 1970, pp. 159-186.

<sup>90</sup> MR: 37, 197.

contemplado externamente como cuerpo-objeto (*Körper*), por ejemplo, por otro sujeto distinto. O en otros términos, una contraposición entre dos puntos de vista sobre el cuerpo, “interior” y “exterior” al sujeto corpóreo<sup>91</sup>. Paralela es la distinción (que Fried cita de Husserl, pero que cree también atisbar en Schmarsow<sup>92</sup>) entre *Grund*, o el suelo como noción abstracta, y *Boden*, el suelo en tanto que precondition vivida pero no garantizada de la vivencia corpórea, cuyo carácter siempre contingente y “localizado”<sup>93</sup> demarcaría una pertenencia y apego del hombre encarnado a la tierra, demarcación que Fried lee “alegóricamente” (e indirectamente, por contraposición) en las diversas apariciones en Menzel de la temática de figuras sobre un andamio (como en *Cementerio entre los árboles*, de 1846-1847, *Albañiles trabajando en un andamio*, de 1875, *El Kronprinz Frederick visita al pintor Pesne en su andamio*, de 1861) y que remite al discurso sobre lo ordinario<sup>94</sup>.

Naturalmente, el aspecto que, desde la época de sus textos sobre Caro, más interesa a Fried es el del cuerpo habitado y vivido, que (conforme en esto con Merleau-Ponty en “Le doute de Cézanne”<sup>95</sup>) hace del cuerpo la “matriz de intencionalidad primordial”. Bajo este aspecto, el cuerpo está animado de fuerza vital y expresión, y el individuo psíquico se experimenta a sí mismo como idéntico, uno y el mismo ser con el cuerpo que habita. Esta experiencia no puede ser vivida con respecto de ese *su* cuerpo por otros individuos que no sean él mismo, puesto que ellos habitan otros cuerpos distintos: cada uno el suyo, que es el único que para cada uno de ellos puede ser experimentado directamente como cuerpo vivido; pero sí puede ser captada, mediatamente, en un acto interpretativo de proyección empática de mi vivencia de mi propio cuerpo sobre los rasgos fisiognómicos del cuerpo ajeno.

Pertrechado con esta distinción, Fried rechaza la inserción de ciertas obras de Menzel en la trayectoria de la “estética del fragmento”, al menos tal como Fried cree que normalmente ésta se entiende. Argumenta así: en la representación de miembros o partes del cuerpo, si tal representación se entiende conforme a la estética del fragmento, como la de un fragmento de cuerpo aislado, sólo se muestra un trozo de cuerpo-objeto, un miembro inerte; pero entendiéndola, en cambio, como referencia a la totalidad orgánica, muestra un miembro de “cuerpo vivido”, que sigue estando animado por la fuerza vital de éste y cuya morfología, distorsionada en su caso, expresa tensiones y esfuerzo<sup>96</sup>. Lo crucial es atender a la energía o fuerza vital que animan ese miembro, y que se manifiestan en él a través de deformaciones morfológicas, señas de un “esfuerzo corporal” que es paralelo al “esfuerzo de la visión” que caracteriza la modalidad de visión de Menzel, modalidad que Fried caracteriza como eminentemente empática<sup>97</sup>. De este mismo modo escapan a la “estética del fragmento”, según Fried, las representaciones de máscaras y vaciados, frecuentes en Menzel. El cuerpo vivo y vivido puede dejar también su huella, o la huella de sus miembros y partes, en forma

<sup>91</sup> MR: 192.

<sup>92</sup> La referencia aquí es a “La esencia de la Creación arquitectónica”, de August Schmarsow, que Fried cita de la traducción en la recopilación de Mallgrave e Ikonou, *Empathy, form and space*.

<sup>93</sup> Carácter “localizado” (*situatedness, situated*), que no hay que confundir con la “situacionalidad” o dependencia de la obra de arte respecto de su contexto de exhibición.

<sup>94</sup> Según la inflexión “onto-política” que Fried da a ese discurso en *Menzel’s Realism*, el apego a la tierra sería un requisito del compromiso ético con lo extensivo que llama al hombre, y que se opone a la pretensión metafísica de trascendencia; cfr. MR: 159.

<sup>95</sup> “Le doute de Cézanne”, *Fontaine*, vol. 8, num. 47, (décembre 1945); reimpr. en Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996.

<sup>96</sup> MR: 50-1, 179; Fried lo argumenta con cuadros que representan miembros del artista: *Pié del artista* (1876), *Mano sosteniendo un recipiente de pintura* (1864), *Mano sosteniendo un libro* (1864); cfr. MR: 50-4.

<sup>97</sup> MR: 196.

de la máscara o el vaciado<sup>98</sup>. Esa huella portará también la expresión fisiognómica de su animación vital, y al igual que para el verdadero cuerpo orgánico y vivido, la facultad empática del sujeto espectador proyectará en ellos energía vital y los verá animados de intención y expresión.

El problema que en *Menzel's Realism* presenta la evidencia histórica a la línea de interpretación principal de Fried, “corpórea”, es la *ausencia de estudios de desnudo del natural* en la obra de Menzel. Fried soluciona esta dificultad por recurso a Freud, relacionando dicha ausencia con el aspecto biográfico de la condición física y represión sexual del artista; y en parte la reaprovecha para su argumento<sup>99</sup> con la presencia del desnudo femenino (en Menzel sólo por alusión en *El Kromprinz Frederick visita al pintor Pesne*); que en los “tres grandes realistas” tendría la connotación de la naturaleza (o la realidad) en relación con el artista, pero que en Menzel tendría además la connotación sexual del objeto reprimido de su propia sexualidad<sup>100</sup>.

### **3.7.3. Artificialidad e inexpressividad: la prótesis y el cuerpo abyecto.**

En su dimensión de “cuerpo vivido”, tal y como tiende a enfocarla Fried, el cuerpo no sólo es un cuerpo expresivo, el cuerpo que es “poseído por un alma” y habitado por una inteligencia, que es capaz de querer decir lo que dice y de hacer intencionalmente lo que hace: es además un cuerpo saludable, capaz, bajo control y perfectamente enfocado en una tarea (o en su defecto, inmerso en una plácida somnolencia, o en el reposo del sueño reparador, que repone las fuerzas para reanudar más tarde la actividad). Pero hay todo un aspecto que queda oculto, y el propio Fried va a encargarse de desestabilizar esta imagen tan idealizada del cuerpo recurriendo, además de la reflexión fenomenológica con su distinción de los aspectos “vivido” y “abyecto” (que ya citamos), a una segunda línea de reflexión, histórico-técnica, sobre el cuerpo, que es la foucaultiana: la del cuerpo como producto, como constructo técnico e histórico.

El tema de la prótesis y la máquina, se sitúa en este segundo eje foucaultiano de la reflexión sobre el cuerpo<sup>101</sup>. La noción de “prótesis” que usa Fried tiene un sentido muy amplio (también algo impreciso): abarca tanto lo que se suele considerar como tal normalmente (miembros artificiales que sustituyen los amputados, implantes ortopédicos y quirúrgicos, etc.), como, en general, el amplio mundo tecnológico de la máquina, el aparato, el *gadget*. Fried localiza esta temática en la obra de Menzel<sup>102</sup> tanto en obras donde aparecen representadas prótesis del tipo de las que más normalmente suelen considerarse tales, (*Federico el Grande y el General Fouqué*, de 1852) como en el interés de Menzel por los binoculares como tema explícito de representación (en obras como *Théâtre du Gymnase*, o *Dama con lentes de ópera*, de 1850), pero también en cuanto que su uso por el artista estaría implícito en la realización de algunas obras, como *Jardín del Príncipe Alberto*. De modo que

<sup>98</sup> MR: 245-246

<sup>99</sup> MR: 194-195.

<sup>100</sup> Enlazando así con el argumento psicoanalítico de la explicación friediana de Menzel /aspecto, sin embargo, de poco desarrollo, y a través de ello, con el tema de la negación de lo visual y la “perturbación de la visión”; cfr. MR: 120, 244. Fried también relaciona la falta de interés de Menzel por el desnudo con su interés por las prótesis (MR: 102).

<sup>101</sup> Desarrollado en los capítulos 5 y 7 de *Menzel's Realism*, sobre todo.

<sup>102</sup> MR: 94-104.

la mirada y visualidad del artista están también “prostetizadas”, construidas por medio de prótesis, y el tema de la prótesis tiene repercusión en el proceso creativo.

Sin embargo, el carácter construido y tecnificado del cuerpo no es, de por sí, algo que pueda perturbar demasiado la línea del discurso de Fried sobre la corporeidad. Al contrario, Fried encuentra aquí la perfecta ocasión para complementar su discurso “expresionista” sobre el cuerpo con una negación historicista de toda concepción esencialista de la corporeidad (la cual para Fried equivaldría a una tesis que afirmaría el mero carácter contingente de lo corpóreo), mediante un relativismo historicista en que el cuerpo es un constructo histórico que cambia con el tiempo y con la época, según el impulso de la técnica y la ciencia:

La preocupación de Menzel por los binoculares o las lentes de ópera como ayuda o prótesis de la visión es sólo la expresión más conspicua en su arte de una fascinación por las prótesis en líneas generales – el uso de artificios mecánicos o de otro tipo para suplir las facultades y funciones corporales. [MR: 100]

No ha de sorprender que Fried entienda la prótesis, como ha sido frecuente, al modo de una extensión del cuerpo individual orgánico y natural, que incrementa las capacidades de éste y que le permite trascender los límites dados de dichas capacidades, o bien suplir las deficiencias provocadas en éstas por enfermedad, lesión o vejez. La interpretación de la prótesis por Fried está en su característica línea afirmativa, positiva, optimista y, si nos podemos atrever a decirlo, “humanista”.

La reflexión que Fried hace sobre el cuerpo como artificio es acorde con cierta lectura de la filosofía de la cultura marxista en que el mundo producido de objetos es la extensión del cuerpo humano<sup>103</sup>; con la diferencia de que Fried lleva este asunto en dirección a su interés por la cuestión de la empatía en la visión antropomórfica del objeto y por el tema de la “fantasmagoría”. Dicho sea de paso, esta lectura presenta a Menzel, como si fuera un retrato intelectual del propio Michael Fried: como alguien entregado a representar la inmediatez de la experiencia de lo corpóreo, pero que reconoce al mismo tiempo la relatividad, la artificialidad, el carácter construido de ese concepto:

Una implicación ulterior del interés de Menzel en las prótesis de todo tipo es que su arte no concede el menor valor a una distinción entre un cuerpo natural u orgánico imaginado, por un lado, y el cuerpo histórico o tecnológico, por otro. Por el contrario, en las pinturas y dibujos que he estado analizando, los sentidos, y más en general, el cuerpo y sus órganos están representados como siempre ya tecnificados, suplementados, prostetizados... [MR: 102]

Y ello permite Fried polemizar contra la Escuela de Frankfurt y su sospecha contra la vivencia de lo inmediato, incluido lo corpóreo, como contaminada de ocultación ideológica de su penetración por las condiciones sociales del capitalismo<sup>104</sup>, ya que la concepción en Menzel sería no-ideológica por no-naturalista, sin que ello le impida abrazar enteramente la inmediatez. Fried vuelve al otro eje, fenomenológico, de su reflexión para indicar que las prótesis, al mismo tiempo que suplementan las funciones orgánicas y desmienten la idea de cuerpo natural, resaltando la construcción histórica y tecnológica de un cuerpo siempre modificado culturalmente, operan óptimamente en su “integración funcional” con el organismo, desapareciendo de la conciencia del individuo la diferencia entre aquello que es “parte natural” de su corporeidad y lo que es y “complemento artificial” de la misma<sup>105</sup>:

<sup>103</sup> MR: 255.

<sup>104</sup> MR: 238.

<sup>105</sup> MR: 100-102, 245.

...de hecho, fenomenológicamente hablando, herramientas y prótesis quedan típicamente *incorporadas* al cuerpo, o para formularlo de modo ligeramente distinto, precisamente porque suplen su funcionamiento normal tienden a ser asimiladas a y por dicho funcionamiento, y por tanto, a retirarse de la atención consciente del usuario (como lo hacen los órganos corpóreos con los que una persona intenta culminar una tarea. [MR: 102]

Al mismo tiempo, esta idea permite a Fried reforzar su discurso sobre la sinestesia, ya que para alcanzar la integración funcional y el uso competente, toda prótesis exige el uso coordinado y convergente de varios de los sentidos, como ya tuvimos ocasión de hacer notar<sup>106</sup>.

Existe, sin embargo, otra dimensión de la corporalidad humana, que tiene cierta relación con la anterior, pero se resiste más a ser asimilada en la línea principal del discurso de Fried sobre el cuerpo. Es precisamente, aquella que en la distinción fenomenológica asumida por Fried queda circunscrita como “cuerpo abyecto”; difícil es ofrecer de ella una visión optimista o en clave positiva. Fried es consciente (a veces, dolorosamente) de la existencia de esta otra dimensión del cuerpo, que es como un reverso negativo de la primera. Si bien Fried margina este aspecto del cuerpo durante la mayor parte del libro, llegado un momento de *Menzel's Realism* no le queda más remedio que explicitarlo, porque lo cree importante en vista de ciertas evidencias materiales en la obra de este artista:

...un aspecto del cuerpo que mi explicación del arte de Menzel en términos de vividez corpórea ha marginado sistemáticamente [es] el aspecto que Scheler designaba como *Körper* en tanto que opuesto a *Leib*, el cuerpo físico en tanto que distinto del cuerpo vivido, el cuerpo como objeto o cosa, digamos el cuerpo abyecto, como distinto del cuerpo como fuente y matriz de intencionalidad “primordial”. [MR: 197]

Aunque poco presente en anteriores instancias de su discurso de la corporeidad (como *Courbet's Realism*), Fried la había abordado esta “otra” dimensión del cuerpo en ciertos aspectos de su debate con el Minimalismo, antes de tematizarla finalmente en *Menzel's Realism*, bajo la noción de “cuerpo abyecto”. Como tal, la corporeidad humana es un cuerpo-objeto, inerte e inexpressivo. Fried lo localiza alegóricamente en la figura del maniquí en *El Kronprinz Frederick visita al pintor Pesne en su andamio en Rheisenberg*, pero sobre todo en diversas series de dibujos y bocetos con temas de cadáveres<sup>107</sup>, e incluso en obras que dan protagonismo a la representación de un aspecto que se encuentra, según veremos que sostiene Fried, entre los menos expresivos del cuerpo humano: el cabello.

Según Fried, la faceta de su propia corporeidad como cuerpo-objeto es, bajo “condiciones normales”, imperceptible para el propio sujeto que lo habita:

Por otro lado, la experiencia de vividez corpórea – el cuerpo como vivido “desde dentro” – es tal que hace el cuerpo físico o cuerpo-cosa poco menos que invisible para el sujeto excepto bajo circunstancias extraordinarias (enfermedad o lesión, por ejemplo, o cuando el miembro “se queda dormido”). [MR: 197]

Las “circunstancias extraordinarias” que pueden poner de relieve ese “otro cuerpo” son cualesquiera otras que no sean la del cuerpo sano, fuerte, a punto y en perfecto rendimiento: enfermedad, debilidad, dolor, distracción, cansancio, o la somnolencia de la fatiga (en

<sup>106</sup> Sobre el repudio de la separación de esferas sensoriales y de la pura visualidad en favor de la sinestesia, cfr. nuestro apartado 3.5.5.

<sup>107</sup> Mayormente conservados en el *Kupferstichkabinett* de Berlín; cfr. su discusión en MR: 197-205.



contraposición a la ensoñación plácida o al sueño reparador, temas “absortivos” muy caros a Fried). En realidad, no son nada excepcionales, pero en el panorama que ofrece Fried es mínimo el sitio que hay para la enfermedad o los procesos corporales fuera de control<sup>108</sup>. Y ello, muy a pesar del desarrollo por Fried en clave corpórea del discurso sobre el automatismo, donde el tipo de automatismos fisiológicos de que habla Fried son los procesos vegetativos naturales en su curso normal, los que ayudan a mantener el cuerpo funcional y resultan inconscientes a la mente que lo habita: nunca son los procesos desbocados de la enfermedad degenerativa, ni automatismos fuera de control, que el sujeto consciente pueda llegar a percibir como si el cuerpo se escapara de su control y se le pusiera, no ya al margen (como en los procesos “involuntarios” de que habla Fried), sino en contra de su voluntad, como teniendo “vida propia”.

Fried reconoce el carácter relativo de la distinción entre cuerpo vivido y cuerpo-objeto<sup>109</sup>: aunque en la experiencia del sujeto inmerso en el habitar su corporeidad el cuerpo vivido tiende a desplazar en la conciencia al hecho de su cuerpo objetivo, siempre ser un sujeto encarnado implica tener un cuerpo-objeto físico, un “cuerpo abyecto”, cuyo caso límite es el cadáver sin vida (lo cual Fried encuentra tematizado en la serie de estudios de cadáveres de Menzel de 1866<sup>110</sup>). En la línea de la metafísica continuista, panpsiquista, que introdujo Fried en *Courbet's Realism*, la mediación entre cuerpo vivido y objetivo (que es parte de la interpretación de las figuras del maniquí y el violista en *El Kronprinz Frederick visita al pintor Pesne*), cursa a través de la infinitud de grados de conciencia, de la noción de automatismo, y del sueño como estado corpóreo de inconsciencia que cancela la frontera entre el sujeto y su mundo<sup>111</sup>.

Pero esa misma ambigüedad afecta también al cuerpo vivo, no sólo al caso extremo del cadáver: el cuerpo animado de la persona puede resultar opaco e inexpressivo. Fried interpreta así las series de dibujos tardíos de Menzel con grupos de figuras en ambiguas relaciones recíprocas y con expresiones faciales enigmáticas o difusas, de 1904-5 y los estudios de figuras posando de 1894 que enfatizan el peinado y el cabello en detrimento del rostro<sup>112</sup>, figuras en las cuales Fried encuentra una prueba de la irrelevancia del problema de la teatralidad para Menzel, pues se trata representaciones de modelos en clara actitud de pose<sup>113</sup>. La discusión de estas ideas es en el contexto del “giro” que Fried ve en la última etapa de Menzel hacia una modalidad de visión más distanciada, y hacia una organización pictórica que cierra el espacio de la representación por reducción de su inteligibilidad, destacando la artefactualidad de dicho espacio, es decir, de la obra artística<sup>114</sup>. Fried ve aquí un “eclipse de la empatía”, el cual explica en relación con el repliegue del artista a su interioridad en la vejez.

---

<sup>108</sup> K. Malcolm Richards ha puesto de relieve esta concepción idealizada y optimista del cuerpo en Fried en su ensayo “Eavesdropping/Eve’s Dropping”, en la antología *Refracting vision*: “Fried sueña con un cuerpo que está físicamente en forma. No sufre. La ceguera es otro estado absortivo que está vinculado a la plenitud de la experiencia de este cuerpo, un cuerpo atlético [...]. Este cuerpo es masculino, viril y erecto. Se alza y mira conscientemente al mundo. Su experiencia del mundo es la de una continuidad.” (RV: 250).

<sup>109</sup> MR: 197-198.

<sup>110</sup> MR: 198-202.

<sup>111</sup> MR: 133.

<sup>112</sup> MR: 219-229.

<sup>113</sup> MR: 224.

<sup>114</sup> MR: 227-228. Fried puede estar aquí influido por las observaciones de Merleau-Ponty sobre la vejez y los moribundos en *Phénoménologie de la Perception*.

Explica Fried que, de todas las partes del cuerpo, el cabello es aquella más próxima a la condición de mero objeto, carente de expresividad fisiognómica, y en franca contraposición a lo que sucede con el rostro, donde la forma goza una plenitud de sentido, pues detenta una acumulación de expresividad fisiognómica<sup>115</sup>. Pero incluso el rostro puede resultar inexpressivo. Según el análisis que propone Fried de las últimas obras de Menzel, la pérdida de la expresividad de la imagen del cuerpo, y en general, el repliegue de la representación van de la mano con el paso a primer plano de la literalidad de los medios y soporte que hacían posible a ambas, y los cuales quedan reducidos a un “trazado de marcas”:

[En *Anciano con cabello largo*, 1894] la representación [*depiction*] y el trazado de marcas [*mark-making*] se han visto llevados a una nueva relación de algo así como identidad material mutua, en buena medida en y a través del motivo del *cabello* del modelo. Es decir, el espectador se ve poco menos que impelido a ver en la representación del pelo del modelo tanto (o más bien, simultáneamente) una densa masa de líneas fluyendo a una cierta distancia aparente de la superficie del papel y una cascada igualmente densa de “meras” marcas gráficas que ocupan la superficie literal del papel. En un contexto algo más amplio, mientras que a través de la mayoría de la obra de Menzel el espectador de los dibujos es invitado a maravillarse no sólo de la calidad de las obras acabadas, sino también, cinestésicamente, de la rapidez, brillantez y precisión de los movimientos integrados de ojo-mano del artista, en dibujos tardíos como *Viejo con cabello largo* el énfasis se desplaza hacia una tematización de la materialidad de la marca gráfica, o más bien, de grafito, como tal. Y por supuesto, el cabello es la más puramente material de todas las partes visibles del cuerpo (por ejemplo, crece, pero está desprovisto de sensación). [MR: 224]

También son concomitantes con el recrudescimiento de la literalidad artística (identificación representación-marca, en este contexto) la arbitrariedad de las relaciones entre los elementos o figuras de la representación, la pérdida de poder ilusionista de ésta para convencer de su realidad, que van de la mano con la pérdida de la expresividad: fenómenos que vimos ya en el análisis “corpóreo” de Caro, las reservas hacia Smith, o la condena de Bacon y Epstein, pero que constituyeron también importante flanco del debate con el literalismo en “Art and objecthood”, en las críticas de “antropomorfismo” que allí dirige Fried al arte minimalista.

### **3.7.4. Crítica del literalismo, III. La polémica minimalista sobre el “antropomorfismo”**

En efecto; durante los años 60 existió un debate sobre el concepto de “antropomorfismo” y su legitimidad en arte, desde el momento en que la reciente pintura abstracta y la escultura abstracta de tradición “construccionista”, herederas ambas de los pintores del Expresionismo Abstracto, así como de David Smith y otros escultores asociados a la generación del Expresionismo, comenzaron a ser atacadas por artistas, teóricos y otros representantes de la nueva generación de artistas de lo que se denominaría “Minimalismo”, bajo el cargo, entre otros, de “antropomorfismo”. Entre los artistas que solían ser blanco de ataque, se encontraban algunos de los pintores abstractos que Fried y Greenberg apoyaban, y en el campo de la escultura, no sólo, o no tanto, Caro y sus discípulos británicos de la generación de la *New Sculpture*, como algunos otros artistas, que trabajaban también en una línea “construccionista”, aunque nunca llegaron a gozar de la predilección de Greenberg o de Fried; notablemente, el escultor norteamericano Mark di Suvero. Esta acusación de

<sup>115</sup> En efecto, aunque pudiera decirse que “expresa” la individualidad por su conformación capilar natural, y mediante el peinado y las elecciones que la moda ofrece, el cabello carece de dinamismo gestual, no es capaz de acción intencional o gesto expresivo, ni tiene una fisiognomía cambiante según el estado anímico del sujeto.

antropomorfismo recaía en especial sobre los artistas abstraccionistas que practicaban la escultura, ya que la mayoría de los artistas del Minimalismo pretendían también producir obra “tridimensional”, pero al mismo tiempo, pretendían situarse fuera de las coordenadas (“antropomorfismo” incluido) de la tradición de escultura a la que ellos creían que pertenecían aquellos escultores.

La cuestión es compleja y da para mucha discusión; pero más que esforzarnos por reconstruir lo que los diversos autores y figuras vinculados al Minimalismo entendieron por “antropomorfismo”, y si para ellos esto tenía o no una relación directa con la cuestión del humanismo (tarea en la que habría que ir caso por caso, y que no podemos hacer nuestra<sup>116</sup>), aquí nos interesa ver como recibió Fried esa acusación, en qué términos la entendió, y cómo respondió a ella. El pasaje clave es la siguiente declaración de Donald Judd, fragmentariamente citada por Fried en “Art and objecthood”:

Las nuevas obras recuerdan a la escultura más obviamente que a la pintura, pero están más cercanas a la pintura. La mayoría de la escultura es como la pintura que precedió a Pollock, Rothko, Still y Newman. Lo más novedoso que tienen es la amplia escala. Sus materiales están algo más enfatizados que antes. La imaginería pone en juego una serie de parecidos destacados con otras cosas visibles y un cierto número de referencias más oblicuas, todo ello generalizado a la compatibilidad. Las partes y el espacio son alusivos, descriptivos y algo naturalistas. La escultura de Higgins es un ejemplo, y de modo distinto, la de Di Suvero. La escultura de Higgins sugiere principalmente máquinas y cuerpos truncados. Su combinación de yeso y metal es más específica. Di Suvero usa las vigas como si fueran brochazos, imitando movimientos, como lo hizo Kline. El material jamás tiene [en ese tipo de escultura] su propio movimiento. Una viga avanza, una pieza de metal sigue un gesto; juntos forman una imagen naturalista y antropomórfica. El espacio se corresponde con ello.<sup>117</sup>

Es decir, que para autores como Judd, la cualidad “antropomórfica” de los escultores al modo tradicional, es un tipo de expresividad gestual que procede de la pintura expresionista, que remite a elementos cinestésicos del cuerpo orgánico en movimiento, y que se presenta como algo a eliminar de toda nueva obra que pretenda evitar aparecer como una imagen con connotaciones miméticas de seres naturales.

Fried, efectivamente, había defendido una lectura antropomórfica de las obras de arte, sobre todo, pero no únicamente, de la escultura de Caro. Y además, al igual que Judd en el pasaje citado, había rechazado el mimetismo y criticado la obra artística concebida como “imagen”. Por tanto, Fried debía ser particularmente sensible a estas críticas, que en definitiva, venían a querer decir que el tipo de arte que él estaba defendiendo era “ilusionista”, que no era suficientemente o verdaderamente “abstracto”. La cuestión estaba vinculada a la de la objetualidad y la literalidad, al efecto de “presencia” que las obras minimalistas ejercían sobre el espectador, y a la posición “no-relacionalista” de los artistas minimalistas, posición que, como tal, Fried ya ha abandonado, cuando interviene de lleno en este debate.

Pues bien: la respuesta de Fried a estas acusaciones consiste en deshacerlas y devolverlas. En efecto, Fried sugiere, primero, que las propias obras literalistas son igualmente antropomórficas (“Estoy sugiriendo, pues que una suerte de naturalismo latente u oculto, incluso de antropomorfismo, se encuentra en el núcleo de la teoría y práctica

<sup>116</sup> Sobre este tema, cfr. Colpitt, *Minimal Art*, pp. 67-72 (donde, acertadamente, Colpitt vincula esta cuestión a la de la “presencia”, aunque no podemos estar de acuerdo con su lectura de la posición de Fried sobre la obra de arte en clave no-intencionalista u “objetivista”); Pérez Carreño, *Arte minimal*, sección 4.5., p. 201 ss.

<sup>117</sup> Donald Judd, pasaje de su “Specific Objects”, *Arts Yearbook*, no. 8 (1965); recogido en la antología de fuentes de James Meyer, *Minimalism*, p. 207. Fried cita únicamente las dos últimas frases para iniciar su discusión en torno al “antropomorfismo”; cfr. AaO: 150.

literalista”<sup>118</sup>, dice); para sostener, luego, que no hay nada de malo en sí en el antropomorfismo tomado a secas y como tal: no es éste el valor artístico negativo, sino que en todo caso, lo será la teatralidad<sup>119</sup>. Y finalmente, puntualiza que es sólo en el caso particular de las obras literalistas donde el antropomorfismo tiene valor estético negativo: lo tiene, porque se trata de una *modalidad teatralizada* de antropomorfismo. Todo depende de la modalidad de antropomorfismo de que se trate; pues, como sugiere Fried, en el plano antropológico se da la misma ambivalencia que en el arte:

... las entidades o seres que se encuentran en la experiencia de todos los días que más cerca se aproximan a los ideales literalistas de lo no-relacional, lo unitario, y lo holístico, son *las otras personas*. Similarmente, la predilección literalista por la simetría, y en general por un tipo de orden que “es simplemente orden... una cosa tras otra”, no está enraizada, como Judd parece creer, en nuevos principios científicos o filosóficos, sino en la *naturaleza*. Y en tercer lugar, la oquedad aparente de la mayoría de las obras literalistas – la cualidad de poseer un interior – es casi descaradamente antropomórfica. Es, como numerosos comentaristas han observado con aprobación, como si esas obras en cuestión tuvieran una vida interior, incluso secreta. [AaO: 156]

Al igual que las obras de arte tienen tanto rasgos objetuales como otros propiamente artísticos, los seres humanos tienen tanto rasgos propiamente personales como otros de meros cuerpos físicos, según el tipo de mirada que se eche sobre ellos. Sus rasgos personales radican en su carácter inteligente y animado, y esto tiene que ver con el hecho de que su cuerpo y acción significan, son portadores de un sentido que nos manifiestan, volviéndose (en diversos grados) expresivos y transparentes a nuestra comprensión.

Fried reconoce el antropomorfismo de la escultura modernista, pero niega su “ilusionismo”, si por tal se entiende un mimetismo: en el arte modernista no hay un antropomorfismo literal, puesto que no reproduce miméticamente los rasgos “literales”, biomorfológicos y físicos, del cuerpo humano, ni la experiencia “literal” de confrontación y distanciamiento de su presencia física literal, como entidad extraña u objeto semoviente que se nos enfrenta. Su objetivo es, por contra, esencializar por los medios abstractos de la “sintaxis” la capacidad expresiva de la gestualidad corporal<sup>120</sup>, para producir un resultado artístico convincente, de plenitud de sentido. En cambio, el del Minimalismo es un antropomorfismo literalista, pues reproduce los rasgos literales clave de los seres humanos: la fisicidad de su presencia, la experiencia de opacidad semántica y distanciamiento emocional que ella produce. Y lo hace mediante un énfasis en la cruda materialidad, u objetualidad, de la obra, que Fried llama (con Greenberg) “proyección”<sup>121</sup>, y otras estrategias, entre las cuales: la escala de magnitud comparable al ser humano; los rasgos formales holísticos y unitarios, y la sensación enigmática de “oquedad” y de un “interior”, pero un interior oculto<sup>122</sup>.

Hay que entender esto en vista de la noción del cuerpo abyecto (que en “Art and objecthood” Fried aún no usa): frente a su consideración como ser animado y expresivo, el cuerpo, abstracción hecha de sus propiedades expresivas, como organismo inexpressivo que estudia la Anatomía, no deja de ser un objeto. Y en términos cavellianos, así lo ve, en efecto, el escéptico (o mejor: cualquier hombre moderno post-cartesiano, en sus momentos de escepticismo), al dudar de la existencia de “otras mentes”: como un objeto. Los movimientos de los otros dejan de ser expresivos para él y se hacen opacos, deja de verlos como cuerpos

<sup>118</sup> AaO: 155.

<sup>119</sup> AaO: 157.

<sup>120</sup> AaO: 162.

<sup>121</sup> AaO: 151-152, 168 n 4.

<sup>122</sup> AaO: 151, 155-156.

habitados por un alma (como personas), y se le hace problemático lo que haya “dentro” (¿alma o mecanismo?). Su presencia le resultará misteriosa como la de un individuo taimado y de propósitos oscuros, que parece estar “actuando”, que no termina de aclarar cuáles son sus intenciones, sino que las deja siempre ambiguas (y que deja siempre abierta nuestra interpretación de sus propósitos, sin hacerse cargo del asunto ni dar signos de reconocimiento que nos permitan verificar si estamos acertados o no en nuestro modo de entenderle).

Será imitativa, para Fried, y “antropomórfica” (en el mal sentido, teatralizado), la obra que reproduzca estos rasgos del cuerpo abyecto. Pero justo en esos rasgos se parecen al cuerpo humano las obras minimalistas. Tanto la concepción del cuerpo que defiende Fried, como aquella que rechaza, y que parece atribuir a los literalistas, son concepciones que ven en el cuerpo una “interioridad”<sup>123</sup>; pero el carácter y el significado de esa interioridad no es el mismo en uno y otro caso: en el literalismo se reaviva la concepción de la interioridad como secreto impenetrable, la misma que Cavell criticaba como fuente de todos los malentendidos escépticos en torno al cuerpo, la conducta y el lenguaje, y como origen de la teatralización culpable del mundo y de los otros. En vista de la fisicidad cruda, la inarticulación formal y la falta de expresividad de la obra-objeto minimalista, en esta concepción literalista esa interioridad es percibida como un vacío, o como un enigma, no como una fuerza anímica que se expresa, ni como una inteligencia que puede ser entendida.

Y así, el literalismo es, con respecto su concepción del cuerpo, un “naturalismo”: el cuerpo no es más que un objeto físico, cuya relación con nuestra creencia de sentido común en un alma que lo anima queda oscurecida, como tras un velo. Sienta las bases de lo que sería el equivalente artístico de una concepción antihumanista, anticartesiana del cuerpo, de la relación del sujeto con su propio cuerpo y con el de los otros, que ya no es una relación de transparencia en que el cuerpo sea la “posesión” del “alma” que lo habita y que a través de él se manifiesta, sino una extraña entidad con vida propia. El arte minimalista, para Fried, no sólo es representativo: lo que ha producido es la representación de la peor de las pesadillas del escéptico cavelliano de las otras mentes:

Mi crítica de la apelación literalista al espectador no consistía en que no hubiese lugar en el arte para la corporeidad como tal, sino más bien en que el literalismo teatralizaba el cuerpo, lo ponía interminablemente en escena, lo hacía extraño u opaco a sí mismo, lo vaciaba, apagaba su expresividad, negaba su finitud y en cierto sentido su humanidad, y etcétera. El cuerpo en el literalismo tiene algo de vagamente *monstruoso*, podría haber dicho. [AIMAC: 42]

Es también significativa la aparición, en este comentario retrospectivo, del término “monstruoso”, que en la reflexión de Fried sobre el acto creativo literario de la escritura, designa un momento crítico en que pierde pié la concentración del creador en su acto imaginativo y aquél, en cambio, toma traumática conciencia de lo artificioso y literal de su actividad de trazar signos, y de la materialidad de la hoja blanca como soporte de la misma<sup>124</sup>.

La posición de Fried en este debate ha llevado a Francisca Pérez Carreño a sugerir que lo que censura Fried en las obras de arte minimalista es su “aura”, el que parezca que poseen

<sup>123</sup> Este aspecto lo pierde de vista Colpitt, *loc. cit.*, que en cambio se toma el término “oquedad” (*hollowness*), que usa Fried, en sentido literal, como si pretendiera hacer referencia a alguna propiedad física perceptible del organismo humano (como la axialidad, simetría bilateral, etc.), y se pregunta con perplejidad en qué sentido el cuerpo puede tener una propiedad así. Parece que Colpitt no ha visto el vínculo con la problemática cavelliano-wittgensteiniana de la interioridad subjetiva.

<sup>124</sup> Cfr. nuestras observaciones sobre literalismo, indeterminación semántica y materialismo lingüístico más adelante, en el siguiente apartado.

una mirada dirigida al espectador<sup>125</sup>. Esta sugerencia, sin estar del todo desencaminada, no es exacta. Pues no es exactamente en razón de la idea de que las obras de arte “devuelvan la mirada” al espectador por lo que Fried es refractario a la teoría de la auraticidad de Benjamin, ni tampoco es exactamente que Fried rechace las obras de arte con aura porque “devuelven” al espectador su mirada, o porque esta mirada sea vacía. Sería quizás posible decir esto de los teóricos antiteatrales, pero no de Fried en su crítica antiteatral del literalismo, como se puede comprobar atendiendo al lugar que ocupa Manet en su historiografía. Con su estrategia de frontalidad (*facingness*), donde las figuras dirigen al espectador su mirada, Manet rompe con las convenciones básicas de la tradición antiteatral y pone fin a ésta; pero para Fried eso no pone en duda la importancia histórica de Manet, ni tampoco la calidad de sus obras, o la altura de su logro como artista, ya que con su estrategia Manet se está haciendo cargo de la problemática de una tradición artística viva de su tiempo del mejor modo en que, dadas las circunstancias históricas de su desarrollo reciente, le era posible hacerlo para asegurar la creación de valor y de calidad, y para hacer posible que siguiera existiendo algún tipo de tradición artística en el futuro, pero de ningún modo para destruir gratuitamente la que hasta ahora existía.

Lo que sí es censurable para el propio Fried como teórico y crítico contemporáneo que se reivindica “antiteatral” (y a diferencia de la tradición antiteatral francesa del siglo XVIII y XIX) no es en general que la obra pueda devolver la mirada al espectador; sino el modo, en particular, como le dirige esa mirada, y los propósitos y sensibilidad artísticas del autor a los que ello obedece y que ello manifiesta. En particular, en el literalismo, no es siquiera una mirada humana expresiva y llena de sentido, sino una presencia antropomórfica ambigua y opaca con la que la obra hace frente al espectador. Y lo malo no es que esa mirada sea vacía (también lo es la de Victorine Meurent en los cuadros de Manet); lo peor es que ello no manifiesta, como era el caso en Manet, el compromiso del artista con una tradición de práctica artística y sus valores, sino una sensibilidad literalista, corrompida por la teatralidad y por una actitud nihilista de escepticismo hacia todo valor artístico. He aquí porqué Fried rechaza en las obras minimalistas el antropomorfismo. Según él, a comienzos del siglo XIX, la pintura comenzaba a sufrir la destrucción del carácter significativo y convincente de la representación pictórica de la acción humana, del cuerpo humano realizando gestos significativos, y artistas sensibles como Géricault supieron ver en ello el síntoma de la contemporánea destrucción del mundo como escenario de la acción humana auténtica, dotada de pleno significado expresivo:

Géricault [...] parece haber encontrado la teatralización de la acción personalmente intolerable – haberla experimentado virtualmente como la pérdida del mundo, entendido como el conjunto de condiciones, el *fundamento*, únicamente sobre el cual es posible la acción auto-suficiente, y el yo en su unidad esencial de intención interna y expresión externa es realizable como otra cosa que una interpretación teatral. Y parece haber pasado la mayor parte de su vida breve y heroica en un apasionado esfuerzo, tanto en la pintura como fuera de ella, por reposar el mundo corporalmente, por pura fuerza, en un acto físico singular que aspiraba a *ir más allá* de lo teatral en virtud de su pura intensidad, de la simplicidad y por así decir el *carácter excesivo* de su compromiso, si no exactamente con su propio significado (siendo la posibilidad de tal compromiso precisamente lo que la teatralización de la acción había puesto en cuestión), en cualquier caso con su propia fisicidad inspirada o atormentada. [TCTA: 43]

<sup>125</sup> Cfr. el apartado 4.5., “Antropomorfismo del arte minimal”, en su *Arte minimal: Objeto y sentido*, pp. 201-205, especialmente p. 202. Aunque sea problemático su intento de dar una visión un tanto humanista del arte minimal (al menos, de “su mejor parte”), y de ver en él una representación existencialista del carácter sisífico de la acción humana, no deja de haber algo de verdad en ello, y sí compartimos muchas de las enmiendas y observaciones que hace aquí Carreño sobre las limitaciones que conlleva la posición de condena un tanto rígida de Fried. Éste ha sido, por su parte, refractario a la tesis benjaminiana de la “pérdida de auraticidad” del arte en la época moderna, entendiéndola más bien, quizás, como una tesis de la pérdida de especificidad del valor artístico o de la “muerte del arte”. Cfr. TAMP: 81.

La destrucción de toda acción expresiva y todo significado a manos de Manet, y en vista de lo desesperado de la situación, dejaría al arte moderno sin posibilidad de representación de la acción, y pronto, también sin posibilidad de representar el propio cuerpo humano, enfrentado a una progresiva simplificación y abstracción. Ahora, en la segunda mitad del siglo XX, en la nueva forma literalista de teatralización, Fried encuentra que las obras literalistas son representaciones deliberadas del cuerpo, de los seres humanos, tal como se aparecen al moderno hombre escéptico: como presencias físicas, enigmáticas, inertes, vacías o de oscuras intenciones. Lo que para el escéptico cavelliano surge como momento de duda, en principio legítima, a consecuencia de una problemática epistémica, es para el artista literalista objeto de recreación gratuita con el fin de asegurarse, teatralmente, un efecto de presencia impactante sobre el público para su obra, en realidad mediocre.

### **3.7.5. Crítica del literalismo, IV. Indeterminación semántica y ambigüedad como teatralidad**

En virtud de los mismos recursos que la hacen “antopomórficamente” inexpressiva, la obra literalista está desprovista de significado en términos generales. Brevemente: para sus propósitos (podemos presuponer que no-expresivos y no-representativos, es decir: asemánticos), los minimalistas descartaron el enfoque composicional en el acto creativo, y con ello, la articulación relacional interna de la obra artística. Optaron por una simplificación formal, por formas simples hasta lo obvio, lo menos articuladas posible, con el fin de asegurar una autonomía total, una no-referencialidad, que les lleva a rechazar todo ilusionismo y a afirmar en el arte, en cambio, el artefacto. Explica Fried:

Como la forma del objeto, los materiales no representan, significan o aluden a nada; son lo que son y nada más. Y lo que son no es, estrictamente hablando, algo que se comprenda o intuya o reconozca o incluso se vea de una vez por todas. Más bien, la “identidad recalcitrante” de un material específico, como la completud de la forma, es simplemente afirmada o dada o establecida desde el mismo comienzo, si es que no antes del comienzo; de acuerdo con ello, la experiencia de ambas es de infinitud, o inagotabilidad, de poder continuar una y otra vez dejando, por ejemplo, que el propio material lo confronte a uno en toda su literalidad, su “objetividad”, su ausencia de nada más allá de sí mismo. [AaO: 165]

En los términos “estructuralistas” en que Fried había planteado la producción del significado, ello suponía efectivamente renunciar a todo tipo de articulación que hiciera de la obra un signo en el que múltiples componentes dejasen de actuar como objetos y se integraran como significantes con valencia significativa dentro de una estructura. Por eso la pieza minimalista funciona como un objeto, y todo acto interpretativo (al menos, todo acto interpretativo del particular tipo que Fried parece haber presupuesto en la comunicación del significado artístico) queda bloqueado, porque en ella no hay nada más que “entender” que el crudo hecho de que el objeto artístico es un objeto; ni hay más “significado” que su forma, la cual es obvia.

En otro lugar, con ocasión de la lectura “antiteatral” de la propuesta de Barthes sobre la fotografía<sup>126</sup>, Fried ha desarrollado esta caracterización del literalismo como indeterminación semántica de principio, y ha profundizado en su vínculo con la reducción “literalista” de la obra a objeto en beneficio del carácter situacional de su experiencia, también

<sup>126</sup> BP: 571-573; cfr. también CR: 282-283 n.

entendida en términos literales como la situación real del espectador ante la obra en el recinto. Al contrario que en el modernismo, para el cual lo significativo son las relaciones internas, en la experiencia de la obra literalista lo relevante son las relaciones externas al objeto artístico, entre éste y el espectador, en el contexto del recinto de exposición. Esas relaciones externas serían activadas y creadas por el espectador al entrar en el recinto, en el curso de un proceso de acercamiento y alejamiento a la obra, que implica cierta duración en el tiempo. La experiencia de la situación, que es un todo que incluye la obra, el recinto y al propio espectador, es lo crucial del contacto estético y de su significado, más que la obra misma. Así que en realidad las relaciones relevantes, aunque externas en relación con la obra, son internas respecto de este todo más amplio que incluye al “espectador” (el cual, aclara Fried en esta ocasión, ya no puede considerarse propiamente tal, debido a esa misma inclusión).

La teatralidad de este enfoque consistiría, según Fried, justamente en hacer del espectador un componente necesario de la totalidad experiencial relevante; pero la relación que esto tiene con la cuestión del significado es que ese primado de la experiencia implicaría la apertura semántica de la obra, su opacidad expresiva, y también la indiferencia veritativa respecto a las interpretaciones, necesariamente subjetivas e individuales, de los distintos espectadores: todas serían igualmente válidas, y todas serían distintas. No sólo porque cada espectador es distinto, sino porque las condiciones de su encuentro con la obra, en cuanto que literales, son contingentes, y por tanto, siempre cambiantes, siempre diferentes:

...mientras que en las pinturas y esculturas modernistas era el artista el que pretendía que las relaciones constitutivas fueran las que eran, la relación entre la obra literalista y el espectador, aunque condicionada de un modo general por las circunstancias de la exhibición, era entendida por los propios literalistas como algo no intencional como tal por parte de su creador. Por el contrario, el primado de la experiencia en el sentido arriba mencionado quería decir que el significado en el literalismo era esencialmente indeterminado, con la respuesta necesariamente única de todo sujeto a una determinada obra-en-situación situada a igual nivel que la de cualquier otro [sujeto]. [BP: 573]

Esta circunstancia no es, en la obra literalista, un accidente que afecte contingentemente la recepción del sentido de la obra: la obra en sí no tiene ningún “sentido” que le sea propio, pues los discursos teóricos del artista en torno a ella no son más que eso: justificaciones teóricas externas en torno a su obra, ideadas al margen de ella, y que ni pueden ni tal vez quieren dotar a la obra de sentido propio, ya que en sí misma es un objeto sin significado. Es el contexto de recepción (recinto expositivo y discursos teóricos del artista eventualmente incluidos), directamente, lo que la da sentido a la obra, y ese “sentido” no tiene identidad, es completamente indeterminado, como lo es la propia noción de “contexto”, y como lo es el número y circunstancias de todos los contextos de recepción posibles.

Tanto así que para Fried serían rasgos específicos de la nueva modalidad contemporánea de teatralidad que es el literalismo una apertura hermenéutica irresoluble y una ambigüedad semántica que ni son coyunturales, ni son resultado, eventualmente descartable, de las limitaciones del utillaje interpretativo o de la situación hermenéutica desde la que el intérprete-espectador se enfrenta a la obra: son estructurales, son constitutivas de ese tipo de obra (no sólo en el arte minimalista), vienen requeridas por la reducción de la obra a objeto, y por la identificación de su experiencia a la de un objeto incluido en una situación de relación con un espectador. El “significado” aquí no lo detenta la obra, un mero objeto, sino que es puesto por el espectador y la situación. Por grande que sea el exceso teorístico en torno a estas *Novelty Arts* (exceso que también Fried critica), comportan siempre una renuncia o una huída del artista, una falta de compromiso para asumir las implicaciones de significado de lo que hacen, ante la cual tales excesos sólo cumplen función compensatoria: para Fried, las



obras de estos artistas son mediocres, no en poca medida, porque su significado es pobre; sus teorías son metadiscursos sobre el sinsentido, son sucedáneos discursivos de un significado que las obras por sí mismas no expresan, porque no está “en” las propias obras; y el significado de éstas es pobre, porque no hay un compromiso ético por parte de esos artistas con el arte que practican, ni con los resultados de su práctica, ni con la tradición viva y el futuro de ese arte, ni en general con la capacidad comunicativa del arte, del hombre y de sus obras, palabras y acciones. El único significado que pueden tener estas obras, es la renuncia nihilista de sus autores a todo significado.

Por lo que hace a la teoría y a los teóricos del arte, la idea de una indeterminación semántica radical de la obra artística es uno de los rasgos que Fried, con otros autores (sobre todo Walter Benn Michaels), identifica entre una serie de características, para ellos nada recomendables, del conjunto de prácticas teóricas e interpretativas que han llegado a denominarse a secas “Teoría”. Según ellas, la obra artística, sea ésta literaria, es una mera materialidad (un texto, un conjunto de signos), completamente abierta a ser interpretada. Fried ha desarrollado su oposición a lo que él llama “materialismo lingüístico” (y que viene a ser el análogo en este campo al literalismo en las artes plásticas), en particular a la versión de Paul de Man, en una serie de textos de teoría literaria, de los que en este estudio no nos vamos a ocupar<sup>127</sup>. Si hemos dejado indicada la relación de esta posición con el problema cavelliano del escepticismo y la desconfianza en las relaciones interpersonales<sup>128</sup>

Para la hermenéutica historiográfico-artística de Fried, por el contrario, y como se verá<sup>129</sup>, hay un único sentido o significado, y sólo uno, de una obra artística que merezca la pena ser tenida en cuenta como tal; y ese significado viene enteramente determinado por las intenciones, o “proyecto artístico”, del artista, de antemano a cualquier “experiencia” de su recepción por parte del sujeto, y al margen de cualesquiera circunstancias de la misma (aunque no con anterioridad al acto creativo ni a la obra misma; es decir, no por un discurso teórico verbal del artista sobre su propia obra). Y hay una única verdad hermenéutica respecto de cuál sea esa intención y significado; pues la concepción del acto creativo en Fried es siempre intencional, e intencionalista su hermenéutica. Lo mismo cabe decir de los verdaderos artistas modernistas, los grandes artistas: contra interpretaciones “vanguardistas” como la de T. J. Clark, figuras como Manet, cuando utilizan efectos de ininteligibilidad, no lo hacen por recrearse en un nihilismo: lo hacen con intenciones claras y al servicio de valores positivos<sup>130</sup>. Aquí se registra la objeción de Cavell a las prácticas aleatorias y generativas de

<sup>127</sup> Cfr. AIMAC: 52, 73-74 n 77; cfr. también, de Fried, “Realism, writing and disfiguration in Thomas Eakins's *Gross Clinic*, with a postscript on Stephen Crane's *Upturned Faces*”, *Representations* no. 9 (Winter, 1985), pp. 33-104; “Stephen Crane's *Upturned Faces*”, en *Realism, Writing, Disfiguration: on Thomas Eakins and Stephen Crane*, University of Chicago Press, 1987, pp. 93-161; “Almayer's Face: On 'Impressionism' in Conrad, Crane, and Norris”, *Critical Inquiry*, vol. 17 no. 1 (Autumn 1990), pp. 193-236; “Response to Bill Brown”, *Critical Inquiry*, vol.18, no. 2 (Winter 1992), pp. 403-10; “Impressionist Monsters: H. G. Wells's *The Island of Doctor Moreau*”, en Stephen Bann (ed.), *Frankenstein and monstrosity*, London: Reaktion Books, 1994), pp. 95-207. Cfr. también Bill Brown, “Writing, race, and erasure: Michael Fried and the scene of reading”, *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 2. (Winter, 1992), pp. 387-402; W. J. T. Mitchell, *Against theory: Literary studies and the new pragmatism*, Chicago: University of Chicago Press, 1985; Walter Benn Michaels, *The shape of the signifier: 1967 to the end of history*, Princeton, N.J.: Princeton University, 2004; así como Jennifer Ashton, “Modernism's 'new' literalism”, *Modernism/Modernity*, vol. 10 no. 2 (2003), pp. 381-901, y “Rose is a rose: Gertrude Stein and the critique of indeterminacy”, *Modernism/Modernity*, vol. 9 no. 4 (2002), pp. 581-604.

<sup>128</sup> Cfr., en la sección sobre Stanley Cavell, nuestros apartados 2.2.4., 2.2.5. y, sobre todo, 2.2.6.

<sup>129</sup> Cfr. nuestro apartado 3.11.6. (sobre el “proyecto pictórico” y la intención del artista).

<sup>130</sup> HMW: 66, 75 n 2; cfr. a continuación nuestro apartado 3.6.4. sobre el problema de la dependencia contextual de la inteligibilidad de la representación pictórica del gesto, y la estrategia de la “frontalidad” empleada por Manet ante tal problema.

la música de vanguardia de los 1950-60, que era también una censura a la tolerancia hacia dichas prácticas por parte de las posiciones formalistas. Y en efecto, aunque la censura de Fried a la indeterminación semántica se dirige contra el literalismo, no puede dejar de dirigirse con peso también contra el formalismo. Pues para el formalismo, lo único por lo que la intención del artista es importante es porque permite establecer su producto bajo la categoría “obra de arte” (a diferencia de la “belleza natural”); pero para el formalismo, por lo demás, el contenido de esas intenciones es una cuestión “subjetiva” completamente indiferente, y es irrelevante, también, la cuestión del “significado” de la obra<sup>131</sup>.

Aquí se registra, también, el filo de una nueva paradoja, que afecta a la cuestión de la intencionalidad artística y de la dialéctica entre subjetivismo y objetivismo, que Fried hereda del formalismo. La cuestión tiene especial relevancia en artes “nuevas” (como la fotografía, el cine, el vídeo) donde la herramienta clave del medio es un mecanismo automático, y el artista es su operador, o coordinador de su operación. Fried aclara cómo es posible llegar desde una sensibilidad antiteatral a una posición que sancione positivamente la indeterminación semántica e intencional de la obra por parte del artista. Pues una sensibilidad antiteatral (como la de Barthes, que recorrió exactamente este mismo trayecto lógico) busca en la representación artística una máxima, naturalidad, valora la ingenuidad de la obra y del acto creativo y su despreocupación con respecto al destino expositivo de la obra y a su espectador. Y una sensibilidad así puede verse llevada a extremar el requisito de inconsciencia, u “objetividad”, y convertirlo en uno de no-intencionalidad, que sería la consecuencia literalista a que llevaría a Barthes el reconocimiento de la naturaleza inherentemente teatral del artefacto fotográfico<sup>132</sup>.

Para un teórico como Barthes, que habría reconocido con mayor radicalidad que ningún otro en la tradición antiteatral el “carácter radicalmente teatral” del objeto artístico (es decir, el hecho de que se define como tal por estar hecho para mostrarse y exhibirse ante el espectador, y no sólo por estar siendo visto por él, logre este hecho o no pasar desapercibido al espectador), en el límite, la única obra verdaderamente capaz de satisfacer la exigencia antiteatral sería *la que no ha sido producida intencionalmente para ser vista*; es decir: la que no ha sido creada intencionalmente por el autor como tal obra de arte, aquella que sólo cobra sentido como tal, y cuyo significado sólo aparece, en y para la perspectiva subjetiva individual de un espectador:

...[para Barthes] en *Camera Lucida* nada es más imperativo, que de algún modo evadir, eludir o esquivar de alguna otra manera las intenciones del fotógrafo y [...] el elemento crucial en las fotos que le afectan o hieren, el *punctum*, es conocido sólo en y a través de la experiencia subjetiva de un espectador en particular (el *punctum* no tiene existencia aparte de tal experiencia). Estas son nociones literalistas... [BP: 573]

<sup>131</sup> Sin embargo, no es esta propiamente la objeción que Fried dirige al formalismo en el plano semántico, ya que parece atribuir al formalismo concepciones “ahistóricas” sobre unos supuestos “significados” invariables de los modos de representación artística, sin llegar a aclarar nunca exactamente cuáles son, según él, dichos “significados” eternos para los formalistas (posiblemente Fried tome por tales a los “modos de visualidad” supuestamente expresados en las obras plásticas conforme a la teoría formalista, o a las estructuras de la esfera visual que dichos modos expresan).

<sup>132</sup> La exigencia de indeterminación semántica es lo que hace afín al literalismo el requisito de no-intencionalidad implicado en la noción de *punctum* barthesiana. Para Fried esta posibilidad pertenece a la época ya pasada de la fotografía analógica, y, desde la perspectiva de una sensibilidad antiteatral, resulta más prometedora la capacidad de una total determinación del sentido y la intención de la imagen por el artista, que ofrecen los medios digitales. Cfr. BP: 573.

Sin duda, hay un lugar para la respuesta subjetiva en la concepción de Fried de la crítica de arte; pero ese lugar está confinado al momento de la valoración y la recepción de un objeto artístico que tiene ya un sentido intencionalmente delimitado; de ningún modo se extiende a la constitución del objeto mismo, ni de su sentido. El radicalismo de la exigencia antiteatral de Barthes es demasiado para Fried.

La posición no-relacionalista tiene en los teóricos del Minimalismo un sentido muy distinto que en Fried. En Fried, su sentido era evitar la fijación en el signo como significante para asegurar la plenitud e inmediatez del acceso al significado (en la recepción); era evitar la arbitrariedad de un todo artístico constituido por ajuste de las partes desde la visión de totalidad que sólo da la distancia, para asegurar la inmediatez de la entrega al propósito creativo y la necesidad de la relación entre la configuración significativa y la intención artística que ella debía comunicar (en la producción). En el Minimalismo, es simplemente un modo de bloquear la transitividad semiótica. Tal vez Fried vio que no podía terminar sino dando ese resultado, tal vez por ello terminó abandonando la idea de no-relacionalidad.

Fried no vio el resultado de la estrategia minimalista de bloqueo de acto de comprensión mediante la objetualidad como una simple detención o cierre del proceso semiótico, sino más bien como una especie de deflexión, en que el acto interpretativo dirigido al objeto choca una y otra vez contra la opacidad ontológica del objeto, tan luminosa, pero tan cegadora, como la de una desértica explanada de guijarros bajo el sol de agosto:

Como los Objetos Específicos de Judd y las gestalts o formas unitarias de Morris, el cubo de [Tony] Smith es siempre de interés: uno nunca tiene la sensación de haber llegado a su fin; es inagotable. Es inagotable, empero, no a causa de ningún tipo de plenitud – *esa* es la inagotabilidad del arte – sino porque no hay nada que agotar ahí. Es interminable del mismo modo que podría serlo un camino, si fuera circular, por ejemplo. [AaO: 166]

La opacidad de la falta de sentido y la autorreferencialidad material y formal de las obras literalistas produce así un efecto de “inagotabilidad”: la inagotabilidad incomprensible del sinsentido, que es lo opuesto a la plenitud de sentido que Fried atribuye al arte. Y que produce cierto efecto de fascinación, pues el acto de comprensión entra en un ciclo interminable de tentativas siempre frustradas; lo que llevó a Fried a sus notables indicaciones sobre el peculiar modo de temporalidad durativa “teatralizada” que la práctica minimalista alumbra.

### **3.7.6 “Alegoría”, I. La inteligibilidad de gesto y narración como recursos pictóricos y el problema de la contextualidad: “Frontalidad” (facingness).**

Aquello que en el literalismo y otras modalidades de literalidad contemporánea aparece como una indeterminación del significado de la obra, resultante de reducir la obra al artefacto, al objeto, viene a ser algo muy parecido a lo que en la alegoría del arte decorativo rococó, tal como la experimentan los autores “antiteatrales” del XVIII, es la ambigüedad resultante de su dispersión compositiva y de su carácter “ambiental”, envolvente y decorativo. En la alegoría rococó hay una relacionalidad “laxa”, si se quiere, que no logra “imprimirse” con convicción, y que tiene un concomitante efecto de no-absorción, como consecuencia de la vaguedad de los gestos corporales y la dispersión de las líneas de mirada de las figuras de la representación alegórica. Características que el teórico antiteatral del XVIII veía como teatrales; y ya hemos señalado que según la reconstrucción de Fried, el origen de la tradición

antiteatral está en una reacción anti-rocó que es en buena medida una reacción crítica contra los recursos y efectos del fresco mural decorativo de carácter alegórico.

La alegoría es la pretensión de transmitir bajo el ropaje sensible del arte unos contenidos significativos de cierto grado de abstracción, mediante el recurso a un simbolismo cuya posibilidad de desciframiento depende del conocimiento de un código preestablecido, pero un código que no está dado en y por la obra misma; es decir, una transmisión de significados que cabe suponer extra-artísticos, y la posibilidad de cuya comprensión está sujeta a una mediación. En las artes, la práctica de la alegoría vendría a hacer de la obra de arte una escritura, y de su contemplación un acto de lectura y de traducción, reduciendo la forma al papel de vehículo signico de un significado “otro” de sí misma. Con su mecanismo significativo codificado, que además suele pasar por la mediación de textos “complementarios” a la obra, jugando el papel de contexto de referencia indispensable para su comprensión e interpretación, la alegoría resulta más intelectual, abstracta y mediata de cuanto parecieron dispuestas a admitir, tanto la ideología estética de la tradición antiteatral, como la del formalismo tradicional.

En la alegoría, pueden darse dos posibilidades respecto a la expresión, los gestos y la acción conjunta de las figuras representadas. O bien ésta es “realmente” una acción, en la que participan todas las figuras, y cuyo sentido general aproximado puede ser captado con cierta inmediatez; pero entonces, siendo alegórica, el “verdadero” significado de esa acción no es el que parece evidente, sino otro ubicado a más profundo nivel y que queda oculto (porque requiere referirla, por ejemplo, a un texto narrativo preexistente, del cual la imagen representa un pasaje que ha sido aislado). O bien las figuras no están propiamente en una situación dramática que las relacione a todas en una acción o situación conjunta, sino que se agrupan en un conglomerado, una suma de figuras, cuya presencia es requerida “externamente” por el sentido de un programa iconográfico total: sus miradas no se comunican, sus gestos y expresiones no necesariamente son relevantes con respecto a los de las restantes figuras, sino en todo caso (si es que algún sentido tienen), al significado que se quiere transmitir y que las ha convocado a todas a reunirse allí. Cada una es como un término, un enunciado, una parte de un discurso. Este último era el caso más frecuente en las pinturas murales alegóricas de la decoración palacial y áulica en época tardo-barroca y rocó

Fried explica en el segundo capítulo de su *Absorption and theatricality* las razones por las que los teóricos antiteatrales del siglo XVIII repudiaron la alegoría. El objetivo último de aquellos teóricos era la desteatralización de la relación entre obra artística y espectador. Esto suponía la restitución de la experiencia estética de la contemplación, su sujeto y su objeto, a su estado prístino de ingenuidad y credibilidad<sup>133</sup>. He aquí, pues, las razones del rechazo de la alegoría por la tradición antiteatral<sup>134</sup>: no una actitud básica de entronización de lo visual y de confianza en la plenitud de la experiencia de contemplación estética, ni una afirmación de la unidad y autonomía de la obra de arte como principio absoluto (como era el caso del formalismo), sino en última instancia, la experiencia de una situación de crisis de credibilidad de la visión, la necesidad de restaurarla,

<sup>133</sup> AT: 104-105.

<sup>134</sup> Fried reconoce que estas mismas razones deberían haber conducido a los teóricos antiteatrales, lógicamente, también al abandono de la pintura narrativa (como ocurrió a los formalistas), puesto que es de alcanzar una unidad instantánea de lo que se trata, y ya el significado de la representación plástica se oscurece en cuanto pretende representar la sucesión. Pero Fried afirma que el éxito de ciertas obras anecdóticas o narrativas en producir el efecto absortivo deseado hizo olvidar a esos autores su incongruencia teórica. Entre los contemporáneos de Diderot, según Fried, sólo un autor, el Abbé le Blanc, habría sostenido la incongruencia radical entre absorción y narración (cfr. AT: 215-216 n 90).

desteatralizándola; así como el planteamiento radical de una distinción, en el acto de recepción de la obra artística, entre ser visto y mostrarse (o ser mostrado), y la localización de la raíz de la pérdida de credibilidad en el segundo momento, el de “mostrarse”.

La tradición antiteatral, consecuentemente con sus propósitos, sostenía un ideal de comprensibilidad radical: la exigencia de la accesibilidad universal e inmediata del significado de la imagen pictórica<sup>135</sup>. Si éste había de hacerse aprehensible del modo más inmediato posible, el acceso al mismo debía hacerse por el medio más directo posible, y con la menor mediación de la referencia a sistemas de codificación simbólica que puedan no encontrarse al alcance inmediato del espectador<sup>136</sup>. La autenticidad a la que aspiró la tradición antiteatral exigía abolir de algún modo la literalidad del encuentro entre espectador y obra en tanto que encuentro entre un sujeto literal que mira y un objeto literal que se muestra (un artefacto hecho para ser mostrado), garantizar la absorción del espectador en el acto imaginativo de la participación en el mundo ficcional de la obra. Y, como explica Fried, la aspiración antiteatral a la inmediatez y la pureza impuso un ideal normativo de unidad pictórica, concebida como unidad sinóptica, instantánea, inmediata y causal<sup>137</sup>, como medio más eficaz, se creía, de lograr la exclusión de toda huella de la presencia del espectador del espacio de la representación pictórica.

Pero la tradición antiteatral procedía de una tradición “absortiva” que Fried describe repetidamente como una tradición de “realismo corpóreo”. De ésta, la tradición antiteatral conservaba una preocupación característica, un interés por la representación de la expresividad del cuerpo humano en acción. Consiguientemente, la concepción de la pintura en la tradición antiteatral fue “figurativa”: primaba la representación de “figuras”, de cuerpo, gesto y acción. Y éstos necesariamente habían de ser movilizados como recurso y valor pictórico integral en las aspiraciones antiteatrales. La unidad pictórica en la tradición antiteatral es, pues, una unidad narrativa, que transmite un significado narrativo y dramático, por medio de la representación del cuerpo humano en acciones y gestos; y está al servicio de un ideal de comprensibilidad radical (universal e instantánea) de ese significado dramático<sup>138</sup>. La unidad de la obra pictórica sería una totalidad causal de acciones desencadenadas y orientadas por motivos y fines, la comprensión de cuyo sentido dramático no había de ser mediata e intelectual, ni guiada por la lógica y a través de pasos deductivos, sino con la misma inmediatez con la que el efecto sigue a la causa (en una concepción causal del efecto retórico, que contrapone y antepone la convicción frente a la lógica<sup>139</sup>).

Sin embargo, una obra alegórica nunca tendría la unidad instantánea y perspicua que puede hacer al espectador olvidarse de sí en su contemplación y, en consecuencia, desteatralizar la visión y la experiencia del arte. Pues resultará “oscura”<sup>140</sup>; y nada más contrario a la sensibilidad antiteatral:

Probablemente la más llamativa de [las prioridades de Diderot tanto en teatro como en pintura] es el aborrecimiento de lo convencional, lo amanerado y lo declamatorio, y su insistencia sin reservas en que las representaciones de la acción, gesto y expresión facial realmente expresen lo que ostensiblemente

<sup>135</sup> AT: 89-90.

<sup>136</sup> Sin que el problema se resuelva por un realismo mimético de los gestos naturales, como vamos a ver a continuación.

<sup>137</sup> AT: 101.

<sup>138</sup> AT 90.

<sup>139</sup> AT: 86.

<sup>140</sup> Cfr. las observaciones similares de Fried sobre el rechazo de la “oscuridad” de la alegoría en diversos teóricos antiteatrales: AT: 83, 212 n 83 respecto a Du Bos y Diderot; AT: 211 n. 77, el caso de Grimm.

significan. [AT: 79<sup>141</sup>]

Desde el punto de vista del teórico antiteatral, la alegoría es demasiado intelectual: ralentiza la comprensión del significado, la hace diferida y mediata, vuelve el significado de la acción incierto y convencional, pone de manifiesto una artificialidad de los gestos.

Ahora bien; Fried explica que la pretensión de inmediatez e inteligibilidad en los teóricos antiteatrales iba acompañada, sobre todo en Diderot, de una clara lucidez respecto del carácter convencional y dependiente del contexto de todo significado y expresión gestual, alegórico o no<sup>142</sup>. En la vida “real”, fuera de la ficción artística, la comprensión del sentido intencional de los gestos y acciones “naturales”, los del cuerpo real (explica Fried con Diderot), es posible porque hay un contexto de convenciones, instituciones sociales, situaciones habituales de la vida cotidiana, y una inserción de los gestos o acciones en un contexto situacional más amplio y en un curso de acción temporalmente precedente, dentro del cual se observan; y es esta inserción la que hace parecer “natural” la comprensión. Pero esos mismos gestos, como representaciones artísticas, fuera del contexto de la vida real en que se dan, puedan resultar igualmente ambiguos o ininteligibles. El problema de la inteligibilidad no se resuelve, pues, con un realismo mimético del gesto natural; pero era precisamente mediante la expresión gestual del cuerpo humano en acción como la pintura narrativa tenía que expresar su significado, su sentido expresivo.

Más bien, se imponen sutiles medidas de estilización, bien meditadas; y por eso, los teóricos antiteatrales del XVIII invocaban principios selectivos de “idealización” de los gestos representados<sup>143</sup>, y de explicitación de un contexto de contenido narrativo, moral etc., que a los espectadores a los que previsiblemente se dirigía la obra les resultara tan consabido como unitario y delimitado, permitiéndoles aprehender ese “significado dramático” con la menor dificultad posible (y sorteando de la mejor manera el hecho constatado de la dependencia de la inteligibilidad respecto del preconocimiento del tema representado por el espectador). De aquí la comparación de Diderot de “la posición de un espectador de un cuadro con la de un sordo observando a mudos que conversan entre ellos en lengua de señas sobre temas que a él [al sordo] le son conocidos”<sup>144</sup>, y su curiosa “estrategia crítica” de acudir al teatro a ver una obra cuyo texto conociera bien, para juzgar la eficacia gestual de los actores tapándose los oídos. Gestos y acciones en el cuadro se comprenden, como comprendería un sordo los de personas entre las cuales no puede escuchar su diálogo; pero tanto en el caso del sordo, como en el del cuadro, el presupuesto es un significado verbal, o eventualmente verbalizable, un texto, que es de antemano conocido. De modo que el verdadero portador primario de sentido, en realidad, no es la representación visual, ni los gestos y acciones representados. El procedimiento antiteatral de asegurar una apariencia de autenticidad expresiva del gesto y de la acción, para garantizar la transmisión del significado, es una paradoja: en él, no obstante la crítica antiteatral de la afectación, lo amanerado, lo convencional, se emplea la convención, pero con el fin de ocultar su propia convencionalidad, asegurando la ilusión de inmediatez, y con ella, la convicción.

<sup>141</sup> La última frase es casi una paráfrasis del título del texto de Stanley Cavell que dio título al volumen *Must we mean what we say?*

<sup>142</sup> AT: 213 n. 84, 213-4 n. 85, 220-1 n. 142; Fried se apoya sobre todo en la *Lettre sur les sourds et les muets* y la *Paradoxe sur le comédien*, de Diderot. También apelando a esta necesidad de desambiguación justifica las apelaciones a cuestiones de carácter moral en los teóricos antiteatrales del siglo XVIII, cfr. AT: 90.

<sup>143</sup> AT: 98-99.

<sup>144</sup> AT: 78.

Se plantea, pues, en el contexto de la problemática antiteatral una convencionalidad irrebasable del significado: un problema de origen del significado. Si bien no es exclusivo a este contexto, ya que afecta también a ciertos aspectos del arte de Thomas Eakins<sup>145</sup>. Esta será una de las fuentes de la inestabilidad y del cambio artístico a lo largo de toda la tradición antiteatral. Pues esta circunstancia se halla entre las que llevan a parecer fingido o forzado (teatral) aquello que cada momento inmediatamente anterior en la evolución de la tradición antiteatral se había propuesto justamente como estrategia para asegurar la inteligibilidad del significado dramático de la obra. Tal es lo que lleva a David y discípulos a abandonar el dramatismo de las obras de su propia etapa heroica; lo que conduce a los pintores “napoleónicos” de propaganda como Gros a desdeñar la relevancia de cualquier distinción entre intención interna y manifestación externa en las acciones de unos personajes cuyos actos tienen el carácter de una exhibición incluso desde la perspectiva interna al mundo ficticio de la representación; lo que lleva a la exasperación al propósito antiteatral de Géricault ante la imposibilidad del compromiso entre las intenciones de sus figuras y las acciones que ejecutan; lo que hace que las figuras hiper-absortas de Millet parezcan estar fingiendo a ojos de Baudelaire y sus contemporáneos<sup>146</sup>. Es, también, lo que hace parecer inexpresivos a los retratos de Courbet, e impide al espectador de época actual (bajo el dominio del “efecto presente”) hacerse cargo de su, según Fried, verdadero significado absortivo. Es lo que conduce, finalmente, al fracaso tanto de las estrategias dramáticas como de las absortivas.

Ese fracaso se sella con Manet. En Manet, el rechazo de las estrategias antiteatrales iría acompañado de una “resistencia a los modos disponibles de comprensión pictórica”<sup>147</sup>, y en general, a una incapacidad de sus contemporáneos para hacerse cargo en su integridad del sentido de su proyecto pictórico, descifrado por Fried<sup>148</sup>, de hacer disponible “la pintura en su totalidad”, a pesar de que la frustrada voluntad por parte de Manet habría sido la de hacerlo abiertamente comprensible<sup>149</sup>.

De hecho, el significado último de la obra de Manet, sería la propia destrucción del significado del tema en la pintura figurativa. Guiado por la interpretación de Bataille<sup>150</sup>, que con reservas suscribe, Fried señala que en Manet, la aparente indiferencia hacia el tema figurativo y “narrativo” representado no sería tal, es decir, no sería la despreocupación por cuestiones de tema, narración y expresión típica, tras el Impresionismo, del pintor sometido a la ideología “purovisualista”. Sería algo más complejo: una operación negativa de destrucción del significado<sup>151</sup>, que sin embargo, no es simplemente, como sostendría T. J. Clark, un gesto nihilista de destrucción y vaciamiento de la práctica artística, ni un gesto “vanguardista” revolucionario de crítica de la complicidad de dicha práctica con los decadentes valores burgueses<sup>152</sup>, pues su finalidad es permitir, por contra, que dicha práctica

<sup>145</sup> Cfr. RWD: 73, y, en relación ya con Stephen Crane y la escritura, RWD: 146, 199 n 58.

<sup>146</sup> Cfr. CR: 21, sobre Gros; CR: 23, sobre Grécourt; CR: 44-45, sobre Millet.

<sup>147</sup> MM: 22.

<sup>148</sup> Aunque el caso de Manet sería, de acuerdo con Fried, tan extremo que ni siquiera desde la posición hermenéutica del historiador es completamente franqueable el sentido de su proyecto pictórico; y así Fried habla de un “resto” o remanente no cancelable de ininteligibilidad del proyecto pictórico de Manet; cfr. MM: 359, 401.

<sup>149</sup> MM: 111.

<sup>150</sup> Cfr. Georges Bataille, *Manet*, Genève: Skira, 1955.

<sup>151</sup> MM: 354-356. Fried ha indicado en alguna ocasión que el efecto de ininteligibilidad está al servicio del efecto recreador de la instantaneidad, característica de la percepción visual según la “narrativa de la percepción” supuesta por una concepción “óptica” de la pintura. Cfr. HMW: 75 n 2.

<sup>152</sup> Cfr. HMW: 66; Fried responde aquí es la interpretación de T. J. Clark en “Clement Greenberg’s theory of art”, esp. CGTA: 52, 55 n, 60.

y sus valores prosigan en un horizonte nuevo. Tal destrucción es lograda a base de una serie de recursos por parte de Manet para vaciar esos temas de sentido, usando elementos icónicos y narrativos extraídos de la tradición iconográfica occidental, descontextualizados y combinados, junto a otros ajenos a ella. Ello supondría una radical alternativa a las prácticas, dramáticas o absortivas, usadas por tradición antiteatral hasta ese momento para asegurar los efectos de plenitud de sentido. Una razón por la que esto no es equiparable a la despreocupación purovisualista por el “tema” es que según Fried, dicho tema conserva su relevancia “negativamente”, en la misma operación de destrucción de su propio significado que representa.

Por lo que hace a la representación del cuerpo, el gesto y la acción, Manet, como también alguno de sus contemporáneos de la “generación de 1863”<sup>153</sup>, habría mostrado tendencia a representar acciones y gestos de significado ininteligible. Efecto de ininteligibilidad acompañado muchas veces de la sensación por parte del espectador de una familiaridad con esos mismos gestos, de haberlos visto ya en alguna parte; familiaridad producto del empleo en unos casos más y en otros menos sistemático de citas del almacén colectivo de los temas clásicos de representación en los ejemplos más logrados de la tradición pictórica occidental. Fried desmiente la interpretación en clave “formalista” en términos de indiferencia del artista hacia su objeto de representación: Manet aún pertenece a la tradición antiteatral, asume la importancia prioritaria de la representación del gesto, la acción y la expresión<sup>154</sup>.

De hecho, los críticos de la época como Edmond Duranty (en su *La Nouvelle Peinture*), invocando un nuevo modo de representación pictórica para la nueva vida moderna de la ciudad, habrían mantenido de la tradición antiteatral la exigencia de claridad y legibilidad semántica<sup>155</sup>, y algunos otros postulados de su noción normativa de unidad pictórica o *tableau*. En críticos y artistas de esta época, el dispositivo de puesta en escena del “enclaustramiento”, o presentación de las figuras en el contexto de un espacio social (sea arquitectónico, urbano, natural, abierto o cerrado), bien determinado y diferenciado<sup>156</sup>, tendría por fin entre otras cosas asegurar la inteligibilidad y hacer clara la condición social, ocupación, propósitos, etc. de los personajes, de modo que, cualquiera que fuera la acción o pose en aparecieran representados, pudiese deducirse más o menos cuál era el sentido de dicha acción de ese contexto: se trata de los contextos donde esos personajes realizan las acciones que, en virtud de su condición social, ocupación etc., suelen realizar y les corresponden (Fried los llama “lugares automatísticos”<sup>157</sup>).

Entre los recursos de Manet que cita Fried para la subversión de la inteligibilidad dramática están la “irreciprocidad calibrada de las miradas” (uno de los rasgos que los fundadores de la tradición antiteatral deploraban en la alegoría mural rococó) y una mirada

<sup>153</sup> El caso ejemplar entre estos últimos sería, según Fried, el de Fantin-Latour en lo que Fried llama la “Serie Feérica” de sus pinturas; cfr. MM: 215.

<sup>154</sup> MM: 284-285.

<sup>155</sup> MM: 260-61.

<sup>156</sup> Fried opone su “teoría del claustro”, o “del apartamento”, a la interpretación usual de la Modernidad en la línea de Benjamin y el Situacionismo (cfr. MM: 251-261). El significado principal de la modernidad para artistas y críticos de la generación de Manet y posteriores, no sería el de un espacio urbano de flujo de signos, deseos y mercancías, sino una red de espacios sociales delimitados aunque interconectados y en intercambio. Cfr. especialmente MM: 259-261, 260-61, 555-556 n 168. La idea se desarrolla en “Caillebotte’s Impressionism”; cfr. CI: 26-27; y luego, en polémica con la “teoría de la huella” de Benjamin, en *Menzel’s Realism*, MR: 231-238.

<sup>157</sup> MM: 259.



inexpresiva que se dirige “directamente fuera del cuadro, lo que en definitiva impide toda posibilidad de cierre compositivo”<sup>158</sup>. Según esto, la ininteligibilidad del gesto y la acción habría estado entre las razones de sus dificultades en la recepción crítica contemporánea de la primera obra de Manet: “la ilegibilidad de las intenciones de Manet [...] significaba más bien que los cuadros fracasaban desastrosamente a la hora de establecerse *como tableaux*”<sup>159</sup>. Fracaso que suponía un efecto de incompleción del cuadro como obra artística, efecto recibido con desaprobación por la crítica hasta la época de la transformación del estilo de Manet, y del contexto ideológico teórico-crítico general, en la dirección de la concepción pictórica de la línea principal del Impresionismo (ya modernista, y hasta formalista)<sup>160</sup>.

La ininteligibilidad en Manet, lejos de limitarse a la expresión de la representación corporal, se sitúa asimismo en el plano de los recursos plásticos: es también, según Fried, un efecto del tipo de “toque” o técnica usado por Manet, donde el diverso grado de abocetado o acabado de una parte o elemento figurativo dado del cuadro no parecía corresponderse con la importancia o rango aparente de ese elemento en la escena total representada<sup>161</sup>. Se trataría de un efecto disruptivo de la comprensión producido por una ostensibilidad de la dimensión artefactual de la obra; Fried emplea el mismo término, “proyección”, que había empleado en su debate contra el literalismo, para designar ese mismo recurso y el efecto correspondiente<sup>162</sup>. Fried localiza en la crítica de la época una distinción entre la legítima intencionalidad voluntaria del propósito artístico y la impostora y artificiosa “toma de posición” para llamar la atención del público:

...una ulterior distinción entre la *voluntad*, entendida como la forma fuerte de una intención artísticamente legítima, y el mero *parti-pris*, entendido como un gusto perverso por lo extremo tomado en sí mismo o, digamos, un deseo de atraer la atención a cualquier precio. [MM: 317]

distinción en virtud de la cual Manet habría sido visto del lado de la artificiosidad y el *parti pris*. Con ello, la misma arbitrariedad que en el debate contra el literalismo estaba vinculada a la opacidad expresiva aparece en el debate crítico de la recepción de Manet.

Fried vincula la ininteligibilidad narrativa de la acción en Manet, tal como se presenta en obras tan célebres como *El almuerzo sobre la hierba* o *El balcón*, a una preocupación por los efectos de instantaneidad y por el juego entre instantaneidad y congelación, ligada a una noción de “instantaneidad” del acto visual<sup>163</sup>, que habría sido lo que habría llevado a Manet a representar combinaciones de figuras en situaciones ininteligibles. Al contrario que en un artista antiteatral de la época fundacional como David, no se trataría ya de la instantaneidad de un momento especialmente pregnante en el curso de una acción dramática:

... la ocupación de Manet con efectos de instantaneidad marcó un retorno a uno de los propósitos básicos de las composiciones dramáticas de David en la década de 1780. Pero con excepción de un puñado de obras [...] su interés por la instantaneidad no le llevó a representar un momento de una acción, sino más bien a evocar lo que se llegaría a entender como la *instantaneidad de la visión, de la*

<sup>158</sup> MM: 297.

<sup>159</sup> MM: 272, cfr. también MM: 261.

<sup>160</sup> MM: 278; según Fried, la incompleción (carencia semántica y expresiva) de la obra singular se establece como regla en el Impresionismo, y se compensa por medio de su inclusión en la “serie”, donde adquiere su sentido en referencia a un objetivo o situación de trabajo común a los ítems de la serie. En los albores del modernismo, el *tableau* antiteatral es reemplazado, pues, por la “serie”.

<sup>161</sup> MM: 305-307.

<sup>162</sup> MM: 307.

<sup>163</sup> MM: 296-301, 332-33.

*percepción visual en sí misma* [...] Y una estrategia crucial por la cual Manet en el *Déjeuner* intentó realizar eso fue violando flagrantemente la exigencia de inteligibilidad dramática y narrativa. [MM: 296]

En cambio, la narratividad de la acción humana, principio incuestionable de la tradición antiteatral al menos desde David, sería sustituida en Manet por otro tipo de “narrativa”: la “narrativa implícita de la percepción”. Una narrativa autorreflexiva, dirigida al momento de génesis de la obra, en que el pintor representa en el cuadro el modo de temporalidad bajo el cual en su percepción visual se le aparecía, supuestamente, la escena representada: el del instante fugaz, con su incomprensibilidad<sup>164</sup>.

Así, la aprehensión instantánea e integral de la obra se logra, paradójicamente, por un bloqueo de la inteligibilidad; opción que Manet habría tomado con pleno conocimiento de causa, en vista del fracaso de todas las propuestas antiteatrales precedentes, las cuales cursaban por la vía de aseguramiento de la transmisión del significado expresivo del gesto (esta deliberación haría de Manet un ejemplo paradigmático de “reconocimiento” modernista de una situación problemática<sup>165</sup>). Con ello, Fried vincula la cuestión de la expresividad y la inteligibilidad con su propia reflexión sobre la temporalidad en artes plásticas; comparando el efecto compuesto de instantaneidad e inteligibilidad de ciertas obras de Manet con el que produce la experiencia que ofrecen los viajes a alta velocidad (por ejemplo, en tren, avance tecnológico ya bien establecido en época de Manet, y que sería una obsesión de muchos artistas que le siguieron). En el tren, la mirada del pasajero, mientras mira el paisaje, puede ocasionalmente sorprender a grupos de personas en plena actividad, de la cual sólo ve un instante fugaz y aislado: desprovisto de referencia en el curso de acción precedente, incluso de familiaridad con los usos habituales del tipo de espacio en que ha visto a dichas figuras, el viajero será incapaz de entender qué estaban haciendo.

La inteligibilidad narrativa de la acción, según Fried, era un recurso practicado y tolerable en el marco antiteatral sólo si era compensada o reemplazada por la coherencia de la expresión absortiva de la figura. Pero el empleo de la mirada y la inexpressividad psicológica en Manet también descartaba esta opción<sup>166</sup>. En Manet, la opacidad psicológico-expresiva del gesto e incoherencia narrativa de la acción (que ya ninguna referencia textual/contextual externa puede corregir) estaría combinada con una estrategia de orientación directa de la mirada de los personajes hacia el espectador y hacia su espacio que Fried llama *facingness* (y que está relacionada con la *presentness* específica del medio pictórico, según la describe Cavell, explicitando una aplicación que Fried hizo al medio pictórico de sus propias ideas<sup>167</sup>), con vistas a producir un efecto chocante al espectador, percibido incluso como acto de violencia sobre éste y que provocaría una violencia análoga por parte de él<sup>168</sup>. A través de la mirada y el gesto de sus figuras, la obra se presenta como una persona enigmática, que se exhibe y sabe que lo está haciendo, pero que no tiene intención alguna de comunicar a su espectador nada de las emociones o sentimientos de su

<sup>164</sup> MM: 299.

<sup>165</sup> Cfr. CR: 286.

<sup>166</sup> MM: 298-299.

<sup>167</sup> Cfr. nuestro apartado 2.4.3. Cfr. también CR: 364-365 n 125. Hallamos la versión “abstracta” de esto mismo como una intensividad de la ocupación de la superficie pictórica por cualidades ilusionistas en Olitski (optico-coloristas) y Poons (táctiles). En Fried, la *presentness*, o plena orientación de cada tramo de la superficie del soporte pictórico hacia el espectador, es uno de los aspectos del eje que Fried llama de lo “pictórico”, en cuanto que eje vertical del plano del soporte pictórico que es también marcador del carácter de artefacto del cuadro.

<sup>168</sup> MM: 331, 357-358; Fried explica la violenta reacción negativa del público a estas obras como la correspondiente respuesta; incluso el acto pictórico del artista sobre el soporte sería uno de sus fenómenos asociados, cfr. MM: 597 n 233

interioridad. El propósito sería asegurar la aprehensión de la obra pictórica como totalidad (es decir, el objetivo normativo de la teoría antiteatral) mediante un efecto de choque; esto es, mediante medios inimaginables para el inicial planteamiento antiteatral.

La aprehensibilidad es total e instantánea, pero sólo para la vista, no para la comprensión: el cuadro, centrado en torno a la mirada frontal del personaje principal, es aprehendido de un golpe de vista, en virtud de su carácter chocante y de su apelación al espectador. Es un efecto de antropomorfización de la obra como totalidad; según Fried, sería la obra en su conjunto la que se identifica con el personaje en actitud frontal hacia el espectador: los ojos del personaje que mira al espectador se convierten en los “ojos de la obra” que lanza su mirada al espectador (ejemplos de ello serían *El viejo músico* de Manet, o la figura de Victorine Meurent desnuda en *El almuerzo sobre la hierba*)<sup>169</sup>. En Manet estallaría un conflicto preformado en la teoría de Diderot en torno al modelo humano natural y el retrato como fuente de absorción pero también de efectos teatrales potenciales<sup>170</sup>; la falta de contexto dramático de inteligibilidad, llamaría la atención sobre el personaje representado, que, reducido a un motivo en una composición arbitraria, deja de ser tal “personaje”, introduciéndose en una dinámica de interpelación directa yo-tú con el espectador, donde es la obra misma la que se dirige al espectador y le hace frente en su inexpresividad enigmática: “Es como si el propio *Viejo músico* – el cuadro, no la figura – mirase al espectador con un solo par de ojos”<sup>171</sup>, dice Fried de uno de los cuadros de Manet. La obra adquiere un carácter de totalidad viva, como si ella misma fuera uno de los personajes que en ella se representa: se identifica con uno de ellos, que mira hacia afuera; los ojos y rostro de ese personaje pasan a ser el rostro, los ojos de la obra. Esa integridad cuasi-personal reemplaza las ausentes características de compleción del *tableau* antiteatral y hacen de la obra un género mixto, *portrait-tableau*.

En vista de nuestra precedente discusión de la opacidad expresiva del cuerpo abyecto y la obra-objeto literalista, se entenderá que esto supone también una teatralización. La obra se comporta como una entidad viva: como un ser humano, pero visto con la perspectiva teatralizante para la cual es un ser enigmático de interior anímico opaco. Fried reconoce que es así, pero señala que la crisis de la tradición antiteatral y la irrupción de Manet abren un nuevo contexto, el del modernismo, donde la cuestión de la teatralidad, aunque ya no ostensiblemente central (dado el predominio de la ideología artística formalista), sí mantiene una cierta importancia soterrada; y donde el problema ya no será ocultar el carácter artificial del objeto artístico como exhibido y de la situación en que confronta al espectador. El objetivo no podrá ser ya el de esconder el hecho de que la obra hecha para ser vista se dirige al espectador, sino hallar un “modo adecuado” de dicha confrontación, de modo que el hecho de la apelación al espectador ni produzca distanciamiento ni empañe la plenitud de la experiencia, sino al contrario, proclame la soberana indiferencia de la obra artística a su condición artificial de artefacto-para-ser-exhibido en una situación artificiosa de exhibición, sin tener que negarla. En el caso de Manet, esto sería logrado, arguye Fried (de modo no enteramente convincente) mediante una precedencia ontológica de la relación triádica modelo-artista-obra sobre la relación binaria obra-espectador, de modo que en la recepción la obra reemplaza en su papel de instancia de apelación al modelo, y el espectador, a pesar de sentirse apelado por la obra, tiene la experiencia de que su propia presencia ante la obra

<sup>169</sup> MM: 289. Cfr. también la interpretación que Fried hace de los comentarios de Duranty sobre Manet como atribución a las obras mismas de una “vitalidad” que precedería a los medios y el acto de su propia construcción artística; MM: 301-302

<sup>170</sup> MM: 336-346.

<sup>171</sup> MM: 289.

ha sido hecha redundante por ésta, de estar viendo el resto fosilizado de la relación de presencia real del modelo ante el artista, como si usurpara su lugar de éste, y como si el cuadro, a su vez, hubiera desplazado al modelo<sup>172</sup>. Pero aquí la distinción entre lo que artísticamente es válido y lo que no, es sutil y de carácter crítico. La propia obra crítica de Fried, empezando por *Absorption and theatricality*, marcaría, según él mismo, un resurgimiento en primer plano de esta problemática largo tiempo aletargada, en una época en que, como dice Fried, la obra de arte por primera vez en el contexto histórico de la reducción modernista corre verdaderamente el riesgo de ser asimilada a un objeto<sup>173</sup>.

En la época de la muerte de Manet, la formulación teórica proto-modernista y formalista dominante en el entorno de los artistas y críticos del Impresionismo (y también por influjo del propio Zola, íntimo de Manet, y a quien Fried ve casi como a un formalista) asumiría la interpretación “formalista” de la opacidad psicológica de las figuras de Manet como ejemplo normativo de la indiferencia y falta de consideración jerárquica del artista hacia su tema (tesis formalista de neutralidad pictórica del objeto de representación), y del rechazo de las consideraciones psicológicas de expresión como cuestiones literarias ajenas a la esencia del arte pictórico:

Por la época de la muerte de Manet en 1883 había evolucionado un punto de vista derivado de Zola, pero también influido por el Impresionismo, que permitía que la aparente indiferencia del artista hacia la psicología y la expresión fuera vista como consecuencia necesaria de una preocupación por otras cuestiones esencialmente pictóricas [MM: 285<sup>174</sup>]

Esta “normalización”, o racionalización de la opacidad expresiva, supone el eclipse, por mucho tiempo, de la importancia de la representación de la expresión corporal como problema central en el arte, producto de una crisis de su inteligibilidad en la representación. Supone también el fin de la época antiteatral y el comienzo de otra, la del modernismo, donde la ideología y el marco crítico dominantes son los del formalismo.

De resultados de la destrucción de los recursos de producción de significado propios de la pintura figurativa a manos de la estrategia de confrontación y de la explotación sistemática de la “frontalidad” del medio pictórico por Manet, desaparece lo que quedaba del *tableau* antiteatral en su última manifestación histórica (el *tableau-portrait* de la generación de 1863) como forma artística completa capaz de portar un significado. Y, a consecuencia de lo que supone la consumación impresionista de esta destrucción, es decir, la “simplificación” de las tareas e intereses de la pintura, la crítica percibe en las obras resultantes una falta de plenitud semántica, a la que responden sus reparos hacia la “incompletud” de la pintura impresionista (los cuales, según Fried, no se deben a ninguna incomprensión del nuevo arte por su parte), que los críticos expresan bajo la denominación “esbozo” (*ébauche*) o “fragmento” (*morceau*)<sup>175</sup>. Fried indica que con el Impresionismo, la distinción de carga valorativa *tableau/morceau* queda superada, y el segundo término pierde carácter negativo<sup>176</sup>. Según la ontología de la obra artística de Fried, una obra de arte lograda no puede ser un “fragmento”, y Fried explica que la reacción del artista moderno a esta

<sup>172</sup> MM: 344.

<sup>173</sup> Cfr. AaO: 160: antes de la irrupción del literalismo, la posibilidad de ver las obras como objetos “simplemente no existía”.

<sup>174</sup> Fried cita como problemas tales para los artistas de la generación impresionista los de la representación de efectos atmosférico-lumínicos; es decir, lo que en su uso metafórico de las categorías formalistas es el eje de lo “pictórico” u “óptico” por contraposición a lo “corpóreo” y “gráfico”.

<sup>175</sup> MM: 613 n 3.

<sup>176</sup> MM: 615 n 12.

incapacidad de los recursos del nuevo arte “puro” y “óptico” para comunicar un significado completo será la sustitución de la obra singular (que, sin los recursos expresivos de la narración y figura humana ya no puede ser experimentada como *tableau*, unidad completa de sentido), por la *serie*<sup>177</sup>. La obra modernista aislada puede alcanzar el logro artístico de calidad, incluso puede ser portadora de sentido completo desde el punto de vista intencional de su autor; pero lo que garantiza la comprensión de esa intención por parte del espectador, y lo que le confiere pleno sentido histórico, es la inserción en una serie de obras, vinculadas por una problemática artística y el desarrollo de una propuesta de solución común. Esto además resguarda la obra modernista frente a la posibilidad siempre abierta de su malentendido, que también se deriva del hecho de que el arte modernista es producto de un acto reductivo de simplificación de la tarea artística: sus productos podrían no ser entendidos como frutos de un compromiso artístico del autor con la tradición y la creación de valor específicamente artístico. Esto es: podrían llegar a ser vistos como “meros objetos”; tal fue lo que sucedió con el literalismo, que sólo es la puesta en práctica de un modo “vanguardista” de malentender la evolución de la historia del arte moderno que tenía ya una larga tradición. Contra ello funciona la serie de obras del artista modernista, que facilita el acto hermenéutico de captación del problema implicado y la solución propuesta, permitiendo reconocer la verdadera intención del autor como auténtico artista modernista (esto es, como artista auténtico, a secas), y su compromiso con la calidad y la tradición<sup>178</sup>.

El formalismo, como teoría de las artes plásticas, también como teoría de la música, y en general en todo arte no verbal, se ha opuesto al empleo de la alegoría (al igual que lo hizo la tradición antiteatral), pero también de cualquier tipo de narración, sea en la creación como en la interpretación de obras de arte<sup>179</sup> (otra cosa habría que decir, quizá, de los “formalismos” derivados de la teoría literaria rusa, cuyo contexto intelectual es, como observamos en nuestra “Introducción”, diferente<sup>180</sup>). Y como práctica de la historiografía artística, ha tendido a menospreciar y desatender las obras de arte, tanto alegórica como narrativas. De hecho, ha estado asociado al formalismo un ideal de unidad de la obra artística que es, en más de un aspecto similar al de la tradición antiteatral. No ha de extrañar: en ambos casos nos hallamos ante tradiciones de pensamiento estético de la plenitud, dentro de lo que hoy llamamos “metafísica de la presencia”: la experiencia de la obra de arte es un lugar de plenitud y

<sup>177</sup> MM: 278, 413.

<sup>178</sup> MM: 257-258.

<sup>179</sup> Recordemos, por ejemplo, el pasaje de Konrad Fiedler en los *Escritos*, p. 56, ya citado al comienzo de 1.6.1.

<sup>180</sup> En efecto, en el contexto del Formalismo ruso, el objeto de estudio del “método formal”, que como exige el planteamiento formalista, ha de tomarse en su especificidad, es el arte verbal: poesía y narrativa; y en él, los dispositivos metafóricos (en sentido amplio) y la exigencia de mediación interpretativa pueden tener un papel decisivo (y positivo) como mecanismos de “extrañamiento” (*ostranenie*), que demarcan el tratamiento propiamente artístico del objeto de representación literario de cualesquiera relaciones extraartísticas cotidianas con el mismo (por ejemplo, en formulaciones de Viktor Shklovsky; cfr. su “El arte como artificio”, en: *Teoría de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1980). Hay sin duda paralelismos entre el tratamiento hermenéutico de la obra pictórica en Fried y el formalismo ruso en este punto, paralelismos acentuados por el diálogo de Fried con Derrida y la deconstrucción. Pero obsérvese, primero, que dicho tratamiento supone aplicar a obras de arte pictóricas (“visuales”) enfoques “formalistamente” considerados como propios de las literarias, incurriendo así en violación del principio de especificidad de la teoría del arte formalista; y segundo, que la noción de “extrañamiento” (que es lo más característicamente “formalista” en todo este asunto) se opone a las aspiraciones “cavellianas” de afirmar el nexo del arte con la realidad extraartística y lo cotidiano, aspiraciones que Fried asume casi militantemente. El redescubrimiento del objeto por medio del extrañamiento artístico, del que hablaron los formalistas rusos, ¿sería similar a las ideas antiteatrales de Cavell-Fried sobre “mostrar el mundo sin ser visto”? Francamente, no parece que se trate de lo mismo, por no decir que son cosas opuestas (respectivamente, a saber: mostrar la verdadera dimensión del objeto como algo que nada tiene que ver con las preconcepciones de la vida cotidiana; mostrar el mundo del vivir ordinario en su naturalidad auténtica e incontaminada).

compleción; no de mediación, ni diferencia (la única diferencia apreciada por el formalismo es la multiplicidad de notas sensibles, que contribuye a la plenitud), ni carencia. La distinción radica en que el formalismo concibe la unidad de la obra artística en otros términos, en los cuales no entra a colación la relación de componentes de la representación en cuanto que relación de acción e intenciones entre personajes; y en que, además, en el formalismo la unidad es un valor autónomo y no una exigencia derivada del postulado más primitivo de la desteatralización; carácter derivado que es el argumento y principal tesis fuerte de Fried en este punto. El formalismo ha dejado de espaldas la experiencia de crisis de confianza en la experiencia visual de la recepción; ha dejado de lado la distinción antiteatral entre ver y mostrar, ser visto y mostrarse (o ser mostrado, estar hecho para mostrarse).

Pues el formalismo ha desechado, junto a la alegoría, toda narración, como una impureza y una forma indeseable de mediación en las artes “visuales” (dado que toda acción reclama un contexto, y remite a un texto, y a una mediación interpretativa<sup>181</sup>), y no otorga ya la menor confianza, ni tampoco el menor interés, a la representación del cuerpo humano, ni al gesto y la acción humanos como vehículos expresivos y comunicativos de significado. Incluso, se podría decir que rechaza y renuncia, en artes plásticas, a todo “significado”. Lo que quizás (y esto viene a ser el diagnóstico genealógico de Fried) sea un efecto histórico de la quiebra final del proyecto de la tradición antiteatral; un efecto que pone en escena todo lo necesario para suscitar el riesgo y la amenaza literalista de la objetualización.

### **3.7.7. Autorreferencialidad, IV/ Alegoría, II. La “alegoría real” como metadiscurso autorreflexivo del arte**

Aunque Michael Fried, de hecho, no ha mostrado particular interés por artistas, estilos, tendencias o periodos declaradamente partidarios o practicantes de la “alegoría”, ni tampoco se ha ocupado especialmente de obras de arte de carácter explícitamente “alegórico”, en el sentido corriente de esta noción, es un uso muy característico de Fried la interpretación de determinadas obras clave en los artistas que hace objeto de su estudio en clave de lo que él denomina “alegoría real”; aun cuando las más de las veces se trate de obras de las que no se conoce que hayan tenido explícita intención o carácter alegórico (una notable excepción sería *El taller del artista* de Courbet, cuyo título declara tal intención). “Real” debería hacer referencia al contexto del realismo, ya que Fried ha mostrado particular interés por dicha noción y por algunos de los artistas que se han asociado a ella; y ha indicado que la preocupación por “reflexionar alegóricamente sobre la naturaleza de su arte” es rasgo común a los tres grandes pintores realistas del XIX, Courbet, Eakins y Menzel<sup>182</sup>. Sin embargo, la “alegoría real” no es para Fried algo exclusivo de tales artistas, pues su método interpretativo también ha hallado “alegorías reales” en obras de artistas como Manet, a quien no puede considerarse estrictamente un “realista”, y del que Fried no coloca sus investigaciones en la misma línea de sus restantes estudios sobre el “Realismo” (al menos, no lo hace explícitamente). Por otro lado, en Fried más que a un género de obras determinado por su tema o su estrategia representacional del mismo, “alegoría” designa entre otras cosas el significado de una obra al que se accede como resultado del desciframiento mediante un determinado método interpretativo usado por Fried, que éste dice ser “alegórico” (o “analógico”); de modo que no todas las interpretaciones “alegóricas”, ni todos los cuadros que

<sup>181</sup> Lo cual es una manifestación más de la “constitutiva inestabilidad” de las categorías de “teatral/no-teatral”.

<sup>182</sup> MR: 117; en Menzel esta tendencia sería constante, cfr MR: 185. Cfr. también RWD: 165 n 17.

Fried interpreta con este proceder son “alegorías reales”, cosa que concierne al asunto o tema de fondo de la obra en cuestión.

¿Qué es, pues, una “alegoría real”, y cuál es el sentido de la mención a lo “real” en ese par de términos? Una alegoría real es una obra, en principio figurativa, en la que por medio de algún recurso interpretativo, se revela como parte importante o incluso como núcleo central de su significado una referencia a aspectos cruciales de la constitución de la obra, especialmente al proceso creativo del artista y sus circunstancias, y en particular al proceso creativo de la propia obra en que ese tema es hecho objeto de representación; aunque también puede hacer referencia a otros aspectos cruciales de su constitución como obra, como la relación entre el propio artista y la obra como objeto acabado, o la relación entre ambos y el espectador y la obra. Es decir: “alegoría real” es una obra cuyo núcleo de significado hace referencia, sobre todo, a las condiciones de creación de las obras artísticas (en principio, de las obras de su propio autor). Y especialmente, una obra que hace referencia a las condiciones, medios, circunstancias, recursos, procesos, agentes y factores de su propio origen.

No vamos a intentar reproducir aquí las interpretaciones del contenido esas alegorías según las reconstruye Fried interpretativamente. Digamos, a título de ejemplo, que Fried encuentra en *Gross Clinic* una representación alegórica de las tensiones edípicas del acto de pintar para Thomas Eakins y un “melodrama de la visión”, y en su *William Rush tallando una figura alegórica del Río Shuylkill* una alegoría de la pintura<sup>183</sup>. Que ve en *Los picapedreros* de Courbet la “metáfora de su propia producción”<sup>184</sup> y de la dualidad izquierda/derecha de la operación manual pictórica, y en sus *Cribadoras de trigo* la escenificación del acto de pintar con todos sus elementos (la figura principal sobre la arpillera como el pintor que trabaja “encima” del lienzo, como lo harían los artistas en época del Expresionismo Abstracto; los sacos y el trigo como la materia del pigmento, la *image d'Épinal* sobre la pared como el cuadro ya acabado...); y que encuentra en el cuarteto pintor-cuadro-modelo-niño/espectador del, llamado por Fried, “grupo central” de su *El taller del artista* la figuración de las tres fuerzas principales del acto pictórico<sup>185</sup>. En Manet, sus diferentes versiones de *Ejecución del Emperador Maximiliano* alegorizarían, según Fried, el valor “plástico” de los efectos de “choque” común a los pintores de la generación de 1863, así como la problemática de su acto pictórico, literalmente, como “ejecución”<sup>186</sup>, y de la violencia recíproca entre sus obras y su público coetáneo. En Menzel, *El Kronprinz Federico visita al pintor Pesne* compendiaría la autoconcepción implícita del propósito artístico de Menzel: su mirada radicalmente “localizada”, su entrega a la tarea de representar lo cotidiano y provisional, su interés por lo corpóreo<sup>187</sup>.

Una cuestión importante es qué sentido tiene la referencia a lo “real” en el término “alegoría real”. Nosotros entendemos que lo “real” de esta modalidad alegórica es que, dentro de la dimensión representacional (“ilusoria”, si se quiere) de la experiencia de tales obras, ellas mismas hacen alusión algo más allá, que es su propio origen: condiciones de creación que no pertenecen al mundo de ficción de la representación artística, que no pueden ser en ese sentido sino “literales”. Ésta es su “realidad”: la realidad de la obra como artefacto y producto de un acto creativo, con un soporte físico y materiales que han sido configurados, sometidos a

<sup>183</sup> RWD: 15-16, 18-29, 59-62.

<sup>184</sup> CR: 263.

<sup>185</sup> CR: 99-108, para *Los picapedreros*, CR: 150-164 para *Las cribadoras* y *El estudio*.

<sup>186</sup> MM: 356-360.

<sup>187</sup> MR: 185-198.

la acción creadora de un sujeto creador “real” e histórico. Aunque ha de mantenerse presente que ese origen de la obra es un acontecimiento de carácter siempre conjetural, un momento que queda siempre atrás en el tiempo respecto a la experiencia de la obra misma; momento al cual el espectador de la obra nunca ha asistido, y que sólo nos es accesible indirectamente por medio de la interpretación de su representación alegórica en la obra acabada, y nunca literalmente<sup>188</sup>. Fried insiste siempre en que nunca podremos saber, de ninguna obra, como aconteció “realmente” ese origen, en cuanto que algo supuestamente “diferente” de cómo aparece representado ese origen en la obra: a lo que asistimos es a la obra acabada, no a su acto de realización, y accedemos a éste sólo en cuanto que representado en la obra, o en cuanto que la obra nos permite a nosotros representárnoslo. El espectador, el intérprete, el historiador, siempre llegan demasiado tarde a las condiciones del momento del origen de la obra artística: éstas nunca están presentes realmente en el momento en que la obra las enuncia alegóricamente, siempre pertenecen ya al pasado, y en el momento en que la obra las representa, lo que tenemos delante es sólo la obra ya acabada, a cuya realización no hemos acudido. Como la “escena primaria” de origen del trauma en Freud, la “escena de la creación” es siempre materia de especulación: lo único que podemos saber de ella es aquello que su representación en la obra nos indica alegóricamente. Y a eso accedemos por la mediación de un acto interpretativo, complementado quizás por testimonios del artista o de algún coetáneo que asistió al acto de producción; pero testimonios todos ellos que, frente a la autoridad de la propia obra como texto primario, siempre tienen carácter secundario y son sólo auxiliares<sup>189</sup>.

Podemos aventurar aquí como hipótesis, aunque no sin cierto riesgo, que la relación entre lo “real” de la “alegoría real” y el concepto de “realismo” operante en Fried, o más bien de “realismos” (pues son, al menos, dos: el óptico y el corpóreo; por no hablar también de un tercero, el fotográfico), consiste en esto: en que las condiciones que juegan en el origen de la obra en el acto creativo, y cuyo papel determinante las lleva a ser aludidas alegóricamente por la obra, están determinadas por el compromiso del proyecto artístico latente del autor con una u otra concepción normativa (óptica o corpórea) de en qué consista, para ese mismo artista, ser fiel en su actividad artística a su propia experiencia, y de cuál sea, para él, la relación entre esa actividad y la realidad. Y es esa “fidelidad a la propia experiencia” una de las claves de la noción de “realismo” de Fried. La razón por la que esto es arriesgado, es que en principio nada nos autoriza a afirmarlo: Fried no explicita en cada caso qué sea para el lo “real” en estas alegorías reales a cuyo desciframiento se dedica. Simplemente pone en marcha la interpretación de una obra pictórica, cuyo autor es por regla general un pintor considerado como “realista”, comúnmente y también por Fried (aunque entendiendo el término en un sentido distinto al común); los contenidos alegóricos revelados resultan tener que ver con el acto de su propia génesis; y en consecuencia, la obra, para Fried, merece el título de “alegoría real”.

La condición de alegoría de su propio origen no es exclusiva de la “alegoría real”. Aunque en el caso de las obras que pueden ser consideradas por Fried “alegorías reales” esta representación alegórica de su propia génesis es la clave o pieza central del significado de las mismas, también hay obras en las que Fried encuentra a menudo, interpretativamente, aspectos de significado que remiten al origen de la obra y al acto creativo, sin constituir el

<sup>188</sup> Sobre el estatuto conjetural del acto creativo como escena originaria de la obra, cfr. nuestro apartado 3.9.1.

<sup>189</sup> O incluso, dice Fried a veces, “correctivos” con respecto a los malentendidos que nuestra situación hermenéutica presente pueda introducir en nuestra experiencia presente de las obras, en el modo como “las obras mismas” aparecen ante nuestros ojos. Reconstruir interpretativamente la representación autorreferencial alegórica puede implicar en buena medida la destrucción interpretativa de ese “efecto presente”, que no es “la obra misma”, sino que es ya una “mala” interpretación.



núcleo o lo principal del significado de la obra; la obra no es considerada, pues, “alegoría real”, pero tiene elementos de las alegorías reales. Y esta es una característica que Fried encuentra invariablemente en casi todas las obras que interpreta: en todas encuentra como elementos que refieren, si no al origen y el acto creativo, cuando menos sí a otros aspectos, como la mirada o la corporeidad del artista, el modo exigido de recepción de la obra por el espectador, etc. Si bien hay que señalar que en muchas de esas obras Fried encuentra otros componentes de sentido, también “alegóricos”, que no son “autorreflexivos”, no hacen exclusiva referencia a la obra misma y sus condiciones de creación, sino a lo que podríamos designar como “el mundo”; así, por ejemplo, Fried encuentra toda una “metafísica” panpsiquista en *La presa*, de Courbet<sup>190</sup>; se plantea el significado político de obras de este artista como *Los picapedreros*<sup>191</sup>; aborda cuestiones de género en torno a *El sueño*<sup>192</sup>, también de Courbet, y encuentra en Menzel una reflexión sobre la constitución subjetiva en general<sup>193</sup>, y todo un programa onto-político que Fried hace suyo<sup>194</sup>).

Nos hallamos ante una modalidad particular de lo que en teoría de las artes plásticas se entiende por “autorreferencialidad”. Fried se había interesado ya por este fenómeno en sus textos de crítica de arte; y éste fue uno de los aspectos de su interés por la “estructura deductiva” y del papel del criterio de “cierre” en su teoría<sup>195</sup>. El hecho de que el significado de la obra consista en la alusión por parte de aquella a sus propias condiciones de origen u otros aspectos relativos a la obra misma, hace de ésta un discurso sobre sí misma: un discurso “narrativo” en cuanto que textual, pues es de modo alegórico y mediante interpretación como se accede a él; “alegórico” justamente por eso, porque es necesario invocar interpretativamente un contexto de comprensión de los elementos de la obra que revele su significado latente, y ello sólo es posible invocando un código que no está claramente dado en la obra misma (aunque tampoco esté dado de antemano para el intérprete: éste ha de construirlo para su propio uso, a partir de su respuesta personal en la experiencia de la obra, los datos históricos que posee sobre la época y el autor, etc.) La obra es un discurso “reflexivo”, pues de lo que versa es de la obra misma, pero con la peculiaridad de ser una narración o texto alegórico de ciertos aspectos de su propia constitución y origen. A sabiendas de estarlo extrapolando fuera del contexto originario de su uso, permítansenos servirnos, para designar este tipo de obra, de un término acuñado por F. W. J. Schelling: “tautegoría”<sup>196</sup>; término que, por otro lado, Fried nunca ha usado. La obra de arte es “tautegórica” porque se significa a sí misma: tiene su propio significado en sí misma, que comporta su propia sintaxis y exige su propia semántica.

Una de las formulaciones clásicas de la tesis de la autonomía del arte ha sido en términos semánticos, de “autorreferencialidad”: el arte es autónomo porque se significa a sí mismo, su significado no es otra cosa que él mismo<sup>197</sup>. Una modalidad de esta tesis es la que

<sup>190</sup> Cfr. CR: 182-184

<sup>191</sup> CR: 254-263

<sup>192</sup> CR: 189-222.

<sup>193</sup> MR: 86-91

<sup>194</sup> Cfr. MR, 152-165 y, sobre todo MR: 159 n.

<sup>195</sup> Donde el “cierre” de la obra es aquí el versar sobre sí misma. Por proponer un ejemplo bastante significativo, en un texto temprano, “Frank Stella”, señalaba las obras “deductivas” del artista como obras de neto carácter metapictórico: “pinturas sobre la pintura”, cuya correcta contemplación implica toda una carga teórica que no versa sino sobre la pintura misma y su historia reciente. Cfr. FS: 277-278.

<sup>196</sup> El término lo propone Schelling en la “Lección VIII” de su *Philosophie der Mythologie* (1857), en referencia al significado del mito; al parecer, tiene su origen en Coleridge, y lo usa también Ernst Cassirer en su *Filosofía de las formas simbólicas*, siguiendo a Schelling.

<sup>197</sup> En términos formalistas expresó la idea el formalista francés Focillon, al decir: “el signo significa; la forma se significa” (cfr. Henri Focillon, *La vida de las formas*, trad. Jean-Claude del Agua, Madrid, Xarait, 1983, p. 10).

vimos ya en nuestro apartado sobre la “estructura mnemónica” del arte occidental<sup>198</sup>. Como acabamos de indicar, la obra de arte “tautegórica” es autorreferencial. Pero lo característico es el modo como la obra hace referencia a estas condiciones “reales”, o “literales”, si se quiere, de su propia génesis. En primer lugar, no las hace presentes literalmente (por ejemplo, poniendo ante los ojos del espectador a la persona del artista en el acto de producción de un artefacto que es su obra), sino como representación: de un modo que ha sido construido por el medio, a través de los recursos puestos en juego por el artista en la representación. Pero más aún, hace esta alusión indirectamente, por alegoría, con la necesidad de un código para su desciframiento.

Ahora bien: la autorreferencialidad del arte es una de las tesis que tradicionalmente se han venido atribuyendo al formalismo; a veces, incluso, se ha considerado este concepto uno de los rasgos definitorios del formalismo como tal, como la formulación más característicamente formalista de la tesis de la autonomía. Fried indica (y está en lo cierto) que la noción de autorreferencialidad de la obra artística se ha asociado habitual e implícitamente a ciertas “nociones tradicionales de modernidad en las artes”<sup>199</sup>, en una alusión a la posición formalista en un sentido amplio, y especialmente al modo como el formalismo entendería la evolución del arte moderno en general desde la segunda mitad del S. XIX (es decir, el formalismo como “modernismo”). Pero a Fried le interesa distinguir netamente su propia concepción de la “autorreferencialidad” de la que él atribuye al formalismo. Su estrategia es mostrar que el concepto de autorreferencialidad que opera en sus interpretaciones más “autorreferenciales”, como por ejemplo, la que Fried ofrece de Courbet, no es en absoluto el que operaría en los autores formalistas; y lo hace en atención a los dos rasgos de lo que hemos denominado “tautegoría” de la obra de arte, en particular al segundo, el carácter alegórico y mediado por código e interpretación.

Para ello, en la discusión más explícita que hay en su obra de este tema (una sección del capítulo final de *Courbet's Realism*<sup>200</sup>), Fried se centra en recusar la noción greenberguiana de “reconocimiento” como “explicitación”, noción que Fried viene a identificar con la versión formalista en general de la autorreferencialidad<sup>201</sup>:

La cuestión es la siguiente: ¿Implican mis lecturas de esas pinturas como representaciones de las circunstancias y procesos de su realización una versión del concepto de autorreferencia que de una u otra forma se ha sostenido difundidamente que caracteriza la práctica artística modernista? Quisiera decir que no, primariamente por dos razones: primero, en razón del hecho de que mi insistencia a lo largo de [*Courbet's Realism*] en que los cuadros de Courbet necesitan interpretación (metafórica, alegórica, analógica) está en fuerte contraste con el tropo modernista básico de la explicitación, de acuerdo con el cual se presume que nuestra atención sobre una o más propiedades materiales de un medio, convenciones artísticas o aspectos de la realización real de una obra de arte es forzada por la obra misma; y segundo, una idea en la que insistí antes en este capítulo, porque la visión del proyecto de Courbet en favor del cual he venido argumentado está enfrentada con el presupuesto formalista-modernista de que existe una oposición fundamental entre la pintura como ilusión o representación y la pintura como objeto material. [CR: 284]

Según Fried lo describe, el concepto formalista de autorreferencialidad de la obra de arte, que él dice rechazar, se caracteriza por dos notas. Primero, el carácter autorreferencial de la obra debe ser inmediatamente accesible al espectador (al menos de modo potencial) por la experiencia directa de la propia obra, sin depender siempre ni necesariamente de la

<sup>198</sup> Cfr. nuestro apartado 3.5.3.

<sup>199</sup> Cfr. *Courbet's Realism*, p. 284: “traditional notions of modernism in arts”.

<sup>200</sup> La sección titulada “Courbet and Modernism”, en CR: 284-287.

<sup>201</sup> Fried cita el párrafo de “Modernist painting”, CE 1: 87.

mediación hermenéutica de un discurso explicativo. Y segundo, el referente, o término al que la obra se refiere, aquello que la obra dice de sí misma, no sería otra cosa que la “materialidad del medio artístico”, entendida como el plexo de prácticas, procesos técnicos, soportes, materiales, etc., que son base de la producción de la obra como ejemplar de una tradición de práctica artística, con un medio característico y rasgos específicos.

Según esta concepción “formalista” atacada por Fried (si bien no en todo tiempo la desdeña<sup>202</sup>), la autorreferencialidad es una suerte de acto de presentación, explicitación o mostración, se sitúa en la inmediatez de la percepción, y es la propia obra de arte la que presenta y dirige la atención a sus aspectos relevantes, sin necesidad de código, de intérprete o de interpretación<sup>203</sup>. Es decir: no es una modalidad alegórica de autorreferencia, sino una puesta al descubierto, realizada en y por la obra misma, de su materialidad (literalidad), y hecha al precio de la reducción de su dimensión ilusoria o representacional (incluidos, por cierto, los aspectos expresivos, narrativos, etc.). Tal explicitación sería cualificable sólo relativamente según sus grados de mayor o menor obviedad, estando bien claro en todo momento (según la lectura que hace Fried del modelo de Greenberg) qué sea lo que hay que explicitar, y cómo hacerlo explícito. De donde la modernidad artística, entendida como época privilegiada de “incremento de la autorreferencialidad” en las artes, aparecería como una reducción progresiva del arte a su literalidad, u objetualización. Esto es, el concepto de autorreferencialidad como cómplice de la teoría formalista de la modernidad en cuanto que narrativa histórica materialista de carácter reduccionista, o literalista. El progreso en la autorreferencialidad habría consistido, según tal concepto, en un hacerse la obra transparente respecto a su materialidad, que es también un hacerse semánticamente vacía y hermenéuticamente opaca.

Pero las cosas son, con respecto a la propia concepción formalista (incluso, o particularmente, en la variante greenberguiana) algo más complejas que todo esto, como ya hemos tenido ocasión de ver<sup>204</sup>. Ya que en la tradición formalista, lo que se considera constitutivo de la artísticidad de los diversos medios artísticos parece tener que ver mucho más con ciertas cualidades perceptivas o sensoriales en tanto que ligadas (cierto es) a determinados modos de manipular los materiales de la obra y actividad artísticas, que con las “propiedades materiales”, o físicas en el sentido estricto del término, de dichos materiales (las cuales propiedades físico-materiales están circunscritas más bien al orden de lo métrico, de lo cuantificable, que no siempre coincide con lo perceptible, o al menos no en ese mismo sentido cualitativo), de las que habla Fried.

En segundo lugar, tampoco son las cosas tan simples como Fried las pinta con respecto al estatuto de la “representación o ilusión” en el discurso formalista. Para empezar, porque ambas nociones no son conceptualmente idénticas. Así, según Greenberg, en un cuadro completamente abstracto puede existir ilusionismo (por ejemplo, de un espacio no igual al de la experiencia ordinaria, o como Greenberg lo describía, “penetrable sólo para la mirada”), sin que exista por ello representación (así veía Greenberg, y a nuestro parecer también el joven Fried, la obra madura de Pollock). Y a la inversa, puede haber representación esquemática – término acuñado por Greenberg – de personajes y figuras similares o reconocibles como las del mundo “real” (o de un mundo “real” posible, o un

<sup>202</sup> Cfr., por ejemplo ONP: 37, donde, dentro de la polémica anti-composicional, Fried da la bienvenida a la “explicitación” de los recursos plásticos en Olitski, que está en el eje positivo de la inmediatez.

<sup>203</sup> De hecho, en el pasaje de Greenberg citado por Fried, los términos que se usan para referirse a ello son “llamar la atención sobre”, “franqueza”, “declarar”...

<sup>204</sup> Cfr. nuestro cap. 1.3., especialmente los apartados 1.3.1. a 1.3.3.

mundo de ficción) en pintura figurativa plana y lineal, con un muy escaso grado de ilusionismo; tal esquematismo no sería “abstracción” (en el sentido literal de ausencia de toda representación) en mayor medida que lo es, por ejemplo, cierto tipo de caricaturismo<sup>205</sup>.

Por su parte, Fried invoca para sí el concepto cavelliano de “reconocimiento”; lo que en este contexto querría decir que la producción de representaciones tautegóricas es un acto de reconocimiento, que implica por parte del artista un hacerse cargo de ciertas condiciones de la producción, materialidad, recepción u otro aspecto de sus obras, y que ese reconocimiento las haría relevantes en el mismo momento en que las hace también objeto de representación alegórica por la obra; pero que el modo de llevar a cabo ese reconocimiento, así como qué sea lo que debe ser reconocido, es en cada caso algo que para el artista “está por descubrir”. Pero la dificultad, admitida abiertamente por Fried, es que ese concepto cavelliano no puede emplearse en casos como el de Courbet (donde aspectos enteros de su propio proyecto pictórico, así como el exacto carácter “alegórico” de algunas de sus obras, no pueden presuponerse en absoluto como conocidas ni conscientemente pretendidas por sus autores):

...mi insistencia en la inconsciencia, o, quizás más exactamente, el *desconocimiento* [por parte del propio artista] de los intentos repetidos, obsesivos de Courbet por trasportarse como si dijéramos corpóreamente en al lienzo ante él, militan contra la descripción de su proyecto como un proyecto de reconocimiento tal como Cavell y yo hemos desarrollado el concepto. [CR: 286]

Por ello antes que la apelación al concepto cavelliano<sup>206</sup>, el argumento más relevante que Fried tiene para desmarcarse de la concepción formalista de la autorreferencialidad (tal como la entiende el propio Fried) es simplemente el carácter mediato alegórico e interpretativo del tipo de autorreflexividad que sus investigaciones ponen al descubierto. De éstas se sigue que la obra de arte no pocas veces es autorreflexiva porque es una especie de discurso, un metatexto del arte sobre sí mismo, cuyo significado retorna al arte mismo, pero que en el espectador, o en el historiador, no puede hacer ese movimiento de retorno sino atravesando la mediación de un acto de interpretación y decodificación.

Ello permite a Fried mantener que, dado el carácter alegórico (“tautegórico”) del significado de las obras, que es un modo de auto-significación textual e interpretativamente mediada, son factores de contexto aquello que da el código; los cuales factores incluyen la respuesta personal a la obra en cuestión por parte del espectador, así como su experiencia y la elaboración interpretativa previamente realizadas por él sobre dichas obras, junto a textos y testimonios de la recepción crítica contemporánea, e incluso textos contemporáneos pero que no conciernen a su recepción crítica ni tal vez a las obras, o textos que ni siquiera son contemporáneos, pero que el intérprete tiene razones para considerar pertinentes. En la “alegoría real” friediana, el significado autorreferencial de la obra no puede ser un “mostrarse” de su medio y recursos artísticos, pues requiere ser interpretado. Por tanto, está sometida al mismo problema de la dependencia contextual del significado que afecta a la comprensión tanto del gesto, acción y narración, y que llevó a la tradición antiteatral a su recelo hacia la alegoría.

<sup>205</sup> El llamativo pasaje de “Modernist painting”, CE 1: 90, en que Greenberg afirma que basta la menor marca o alteración en la superficie plana de un lienzo vacío para alterar la planimetría de aquélla y crear cierta ilusión, debería ser suficiente para percatarse de esta complejidad, como ya hemos tenido ocasión de señalar.

<sup>206</sup> La sugerencia por parte de Fried de una posible indiferencia de la noción “reconocimiento” respecto a la de “consciencia”, no es nada convincente.

No son pocos los problemas que esto plantea; para empezar, hasta qué punto la “alegoría real” no convierte el funcionamiento semántico de la obra en algo así como un “discurso-sobre-el-arte”, similar a la “idea-del-arte-en-general”, como el que barajaron los artistas minimalistas y conceptuales desde los años 60 (con la desaprobación de Fried entonces: “La empresa conocida diversamente como Arte Mínimal, ABC Art, Estructuras Primarias y Objetos Específicos es en gran medida ideológica”<sup>207</sup>, denunció), partiendo de cierta interpretación de premisas que quizás en su origen sí fueran las del supuesto modelo “formalista” de autorreferencialidad que describe Fried, pero entendidas de un modo que ya no es propiamente formalista. Y lo que para Fried es aún más decisivo: en qué medida ese significado, dependiendo del intérprete y código para manifestarse, puede al mismo tiempo ser independiente del intérprete en su contenido, conforme con el postulado friediano del cierre semántico. El consiguiente problema metodológico, que se plantea a un procedimiento interpretativo, nos dará qué pensar<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> AaO: 148.

<sup>208</sup> Cfr. nuestros apartados 3.11.5., 3.11.6.



### 3.8. La recepción y el espectador

Al mencionar la “cuestión del espectador”, nos hallamos sin duda ante uno de los aspectos de la obra historiográfica de Fried que más han centrado la atención de su recepción reciente entre las nuevas propuestas metodológicas; de modo que se suele situar a Fried entre los historiadores y teóricos llamados “de la recepción”, en cuyos enfoques ocupa un lugar central la referencia al espectador y a la diversa constitución del público, o más bien los públicos, en plural, de la obra de arte, pero sin que necesariamente eso se haya de entender en el sentido de una sociología del arte al uso. Se trata, sin embargo, de una amplia familia de teorías, planteamientos y posiciones, que en realidad son muy diversos entre sí: desde la más conocida (y quizás, más clásica) “Estética de la Recepción” de la llamada “Escuela de Constanza” (con figuras como Hans Robert Jauss, Manfred Fuhrmann o Wolfgang Iser), derivación bastante directa de la hermenéutica filosófica gadameriana y centrada en estudios de teoría literaria<sup>1</sup>, hasta la historiografía artística de planteamiento análogo, cuyo jefe de filas en Europa quizás sea hoy día Wolfgang Kempf<sup>2</sup>, pasando por la llamada hermenéutica de “respuesta del lector” de un Stanley Fish<sup>3</sup>. Todos ellos son planteamientos muy opuestos al formalismo, cuya atención al papel del espectador era nula, si exceptuamos cierta tendencia recurrente en autores formalistas, más bien resultante de la asimilación del formalismo como método historiográfico, a extraer analogías y formular arriesgadas hipótesis (a menudo no muy afortunadas) sobre la “mentalidad colectiva” o los “tipos étnicos” del colectivo de adscripción del área cultural al que se atribuía una u otra unidad estilística de época o modo de visión estudiados.

Hay que señalar, sin embargo, una excepción, cuyo notable paralelismo con el caso de Fried ha suscitado, asimismo, bastante atención. Se trata de un autor clásico de la “Escuela Vienesá” de historiografía artística, Alois Riegl, quien comenzó su trayectoria con una fuerte inclinación teórica formalista, donde la dualidad óptico-táctil juega un papel teórico central, pero que en su obra tardía da un giro de su interés teórico hacia el papel del espectador, que le aleja radicalmente de su formalismo precedente. Esta derivación de y con respecto al formalismo es un aspecto de este autor austríaco que hasta ahora hemos venido silenciando, pero al cual dedicaremos en este capítulo alguna atención, intentando precisar el alcance de dicho paralelismo con Fried. Por otro lado, hay que indicar también que atribuir a Fried un interés exclusivo por la recepción sería errónea, pues llevaría a marginar toda una serie de consideraciones y aspectos teóricos que en Fried son de gran importancia (empezando por todas sus reflexiones sobre el acto y el proceso creativo; difícilmente encontraremos una reflexión comparable sobre este asunto en Riegl, sin ir más lejos), pero que no sería fácil

<sup>1</sup> Cfr. Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, así como la útil antología de Rainer Warning (ed.): *Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis*, München, 1979; trad. cast. *La Estética de la Recepción*, Madrid: Visor, 1989.

<sup>2</sup> Cfr. su fundacional *Der Anteil des Betrachters: rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19-Jahrhunderts*, Munich: Mäander, 1983, y su antología, *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin: Reimer, 1992.

<sup>3</sup> Este último de especial relieve, puesto que, como Fried, Fish fue profesor en Johns Hopkins, y su “antifundacionalismo” puede haber tenido cierta influencia en Fried; como éste, cuenta con el papel de las diversas “comunidades de lectores” (concepto análogo, pero no equivalente, al de las “culturas pictóricas” de Fried), dando importante lugar a aspectos retóricos y pragmáticos, y se le plantean también similares problemas, ya que por un lado defiende una concepción intencionalista y autorial del significado de la obra, pero por otro sostiene la imposibilidad de todo acceso al mismo que no esté mediado ya por una interpretación. Cfr. *Surprised by sin: The reader in Paradise Lost*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1967; *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.

acomodar a los intereses teóricos de un enfoque determinado exclusivamente por el molde de una teoría de la recepción.

El método de Fried presta declarada atención a la naturaleza relacional del fenómeno artístico, en al menos dos aspectos: relación obra-artista, relación obra-espectador<sup>4</sup>; y en *Menzel's Realism*, ha declarado que su punto de partida metodológico es el de las “tareas del espectador”<sup>5</sup>. En Fried, la figura del espectador, su desarrollo, y sus determinaciones, y no sólo en el marco de la tradición antiteatral y la “teoría de la teatralidad”, están vinculados, por un lado, a una convención, si es que no la “convención primordial” por excelencia, de la pintura: que las obras están hechas para ser vistas, y por otro lado, también a la “convicción”. Aunque su adversaria habitual, Rosalind E. Krauss, ha objetado al empleo de las nociones de “espectador” que hace Fried el incurrir en falta de historicidad<sup>6</sup>, Fried ha insistido en que ni pretende con ello ofrecer el único paradigma metodológico válido para la historiografía artística, ni su noción es ahistórica, sino que, por contra, se esfuerza por construir históricamente diversas figuras, funciones, roles y determinaciones del espectador para diversos tipos de obras artísticas y épocas o culturas pictóricas. Pues, como indica Fried en “Painting memories”, la representación artística no sólo solicita, sino que construye ella misma distintos tipos históricos de espectador<sup>7</sup>. En consecuencia, Fried ha reclamado para la historia del arte la tarea de examinar la construcción histórica de distintos espectadores; tarea cuyo correlato en historia social del arte sería un estudio de la “política de la convicción”<sup>8</sup>. Así, Fried habla de la constitución de una “nueva subjetividad” del espectador en el realismo barroco<sup>9</sup>, pues el Barroco es para Fried la época dorada del realismo absortivo, y como veremos, la nueva subjetividad de espectador que en ella se origina, con su mirada empática, es de características capaces de responder adecuadamente a ese nuevo tipo de pintura.

Sin embargo, se puede decir que hay una serie de constantes teóricas que más o menos orientan la historiografía de Fried, dentro del marco histórico relativamente limitado que abarca. Comenzaremos por una que ya indicábamos en nuestro apartado sobre los “dos realismos” pictóricos: Fried habla de dos tipos básicos de mirada, “empática” y “estética” (3.8.1.), dos estructuras de pulsión escópica de rasgos opuestos y en tensión, pues una tiende a penetrar en la ficción e identificarse participativamente con la representación, mientras la otra permanece “fuera”, distante y atenta a valores técnicos y a la naturaleza de artefacto de la obra artística. Asociadas a tendencias igualmente opuestas en la organización pictórica, y a modos de “verdad” contrapuestos, la mirada estética profesa la verdad del puro fenómeno óptico, y la empática una verdad más integral de la experiencia del mundo vivido, corporeidad incluida. Veremos que ambas tienen sus excesos, y que Fried explica el origen de la estética como una estructura reactiva surgida de la empática, más originaria, para frenar los excesos de un ansia de ver cosas en la obra, que no siempre están realmente ahí. Las correspondientes tensiones revelan, como también habíamos anticipado, que la mirada no es la neutra facultad cognitiva del formalismo (al que corresponde una modalidad “estética”), sino que, atravesada por conflictos, su acto está lleno de violencia. La elaboración de Fried resultará dar clara preferencia a la modalidad empática, la más originaria, como requisito de “activación” de las cualidades expresivas de la obra artística; pero es incierto si Fried atribuiría a alguna cultura

<sup>4</sup> Cfr. CR: 5, 51 y CR: 50, respectivamente

<sup>5</sup> MR: 258.

<sup>6</sup> Cfr. TAMP: 80-81, con la respuesta de Fried.

<sup>7</sup> PM: 539 n 28.

<sup>8</sup> HMW: 71; sobre esto, cfr. nuestro apartado 3.11.3.

<sup>9</sup> ToC: 50 n 47.



una voluntad visual decididamente “estética” llevada a su extremo: de ser así, no podría ser a otra que a la del “formalismo-modernismo”.

Retomamos seguidamente un aspecto que emergió en nuestro examen de las ideas de Fried sobre la justificación de la estructura pictórica y la deductividad: se trata del “problema de la composición” entendido como determinada actitud *de la mirada del espectador* en la recepción. Lo haremos a partir de dos fenómenos polares que estructuran la fenomenología de la recepción en Fried, y en los que se despliegan las “dos miradas”: “cercanía” y “lejanía” (3.8.2.). “Cercanía” es lo que acontece cuando la experiencia es de inteligibilidad y comprensión del significado expresivo de la obra y el espectador la “vive”; “distancia”, lo que acontece cuando, por contra, la obra sólo se le presenta como opacidad. Esta estructura tiene su fuente originaria en el propio momento de la producción, pues en el acto creativo hay un momento de actividad y cercanía del artista al soporte de su intervención, y otro de separación y distancia para juzgar el resultado, y en este último hay un elemento de congelación y violencia: a éste corresponde lo que llama Fried la “confrontación” entre obra y espectador como entidades separadas en el espacio de la recepción. Fried investiga las condiciones que en diversas culturas o tradiciones pictóricas son necesarias para que la experiencia de recepción de la obra sea de “cercanía”, y la clave está en la relación retórica de apelación obra-espectador; para lo cual los problemas del género del retrato, por sus convenciones peculiares, han sido una guía importante. En algunas culturas pictóricas, cual parece ser el caso de la del “realismo corpóreo”, es favorable a la experiencia de cercanía una invitación explícita a la intervención del espectador por parte de la obra; pero en otras no es así, y ese es el caso de la tradición antiteatral (el de Courbet plantea más complejidades). En esta tradición, la paradoja es que la experiencia de cercanía exige que la representación se “aleje” del espectador y le dé la espalda, como condición de la “desteatralización” de la recepción y la convicción de la obra. Ciertos problemas surgidos en la “generación de 1868” y Manet llevarán a la situación del modernismo, donde se trata de negociar adecuadamente la relación entre obra y espectador, no de negarlo o darle la espalda. Bajo estas premisas se plantea la cuestión de la “mirada compositiva” hacia el arte contemporáneo, una actitud distante y pasiva que ve la obra como mera unidad decorativa total, pero que no logra conectar hermenéuticamente con sus valores expresivos y su significado: para ello sería necesario adoptar la actitud cercana del artista en plena acción sobre la obra en curso, que expresa en ella su vivencia. La actitud compositiva, en cambio, es la propia del espectador formalista de mirada esteticista, y también la del teórico literalista, surgida de cierto “hecho de la historia natural de la sensibilidad”, que la historiografía de Fried ha investigado.

El fundamento de una mirada no distante, y en cierta medida incluso de la mirada estética, es una facultad que Fried llama “de empatía” (3.8.3.). Es necesaria para “activar” expresivamente las propiedades perceptivas del campo de la representación, y en la historiografía y crítica del propio Fried está siempre en ejercicio, tematizada o no: estas preocupaciones sitúan a Fried firmemente en el ámbito de una teoría expresionista, más propiamente el del formalismo. Gracias a la empatía, el mero objeto físico que es la obra actúa análogamente al cuerpo humano, como matriz portadora de sentido, incluso sin necesidad de imitar formas orgánicas; y sin ella, la comprensión de la representación de figura humana es impensable. Examinaremos ejemplos de cómo Fried aplica esto en sus diversos estudios. Veremos que ello le lleva a estudiar fenómenos de identificación empática entre espectador y elementos diversos de la representación; no siendo éstos necesariamente figuras humanas, ello da lugar a fenómenos de “proyección antropomórfica” en un sentido amplio. El desarrollo de esta noción lleva a Fried a una antropomorfización generalizada de todo el campo de la representación, hasta dar en *Menzel’s Realism* cierta delimitación al estatuto

teórico de esta noción y la de “empatía”, con referencias a autores clásicos de la Estética de la Empatía: la caracteriza como una actividad de transferencia energética del sujeto humano a los fenómenos, fundada en la estructura corpórea de aquél, que produce entre ambos un intercambio mimético de rasgos expresivos, ayudado por “huellas”, rasgos y marcas en los objetos, que toman carga expresiva. Siendo este el modo como el hombre vive el mundo, la noción adquiere alcance ontoepistémico, y lleva a la idea de la “fantasmagoría” como una “saturación empática” total del mundo de objetos, reemplazando totalmente a las personas, fantasía que el arte de Menzel habría representado. Como se trata de una actividad mimética, veremos que esto plantea un problema de coherencia con la teoría de la representación antimimética de Fried. Y como reclama la actividad del espectador, también presenta el problema de su papel en la recepción en el marco de la tradición antiteatral, pues el arte de dicha tradición es figurativo y basado en la expresión de la figura humana, pero su requisito de “cercanía”, la eliminación antiteatral del espectador, exige reprimir sistemáticamente toda apelación directa por parte de la obra a la “actividad” del aquél.

Mecanismos basados en última instancia en la empatía están en juego en diversos tipos de estructuras de identificación entre espectador y personajes de la obra artística (3.8.4.). De nuevo, esto tiene su fundamento en el momento de “origen” de la obra artística, que moviliza una dinámica dialógica entre autor y modelo o autor y obra; dinámica en principio triádica con el espectador como parte pasiva que “sustituye” al pintor en el acto de recepción; pero que, según un complejo argumento de Fried, en Manet se transforma en una dinámica entre autor, obra y modelo que excluye al espectador de la escena originaria del acto de representar, al tiempo que construye abstractamente su presencia ante la obra en la estructura de la representación: el espectador ya no es sustituto de artista; la relación obra-espectador ya no es el vínculo psicológico que ligaría al espectador con una figura representada, la del modelo, sino con la representación como tal, como obra, como totalidad, pero su modalidad será la “confrontación”. Fried analiza estructuras de identificación cuya función es determinar el “lugar del espectador” ante la obra, tanto su función como su posición física literal: veremos algunos casos. Sin embargo, este tipo de estructuras parece circunscrito al marco histórico de la tradición antiteatral, y su fin es garantizar cierta pasividad y limitación del espectador frente a la obra, impidiendo que aquél determine a ésta, lo que para esa tradición socavaría la credibilidad de la representación. Esa independencia no parece casar muy bien con la tradición realista corpórea, que requiere del sujeto actividad; pero en ella, es la obra quien toma iniciativa del juego de solicitudes. Tal independencia es base de la “escena clásica de la representación”, o estructura general de todo encuentro obra-espectador, vigente también fuera de la tradición antiteatral; en ella, la obra es un objeto estructurado y ópticamente separado del espacio mental subjetivo del espectador. Veremos que, no obstante, incluso en la tradición antiteatral se dan estrategias (la de “entrada” en la “poética pastoral” de Diderot) y formulaciones teóricas (Barthes, Baudelaire) que amenazan con destruir esa independencia y reducir la obra a una excrescencia de la vida anímica interior del sujeto, en una negación de la visión y del presente que radicaliza paradójicamente el ideal antiteatral. Para colmo de paradojas, la realización de esta posibilidad en la práctica artística contemporánea es la “experiencia total” literalista del objeto-en-situación. En ella, literalismo y tradición antiteatral encuentran una insospechada afinidad.

Concluye este capítulo una reflexión sobre la relación entre la obra de Fried y la de Alois Riegl (3.8.5.). La clave son los dos conceptos, “absorción” en Fried y “atención” en Riegl, que guían las respectivas investigaciones de estos autores sobre “el espectador”: veremos las diferencias y afinidades en sus conceptos clave y en sus enfoques. Para ello, consideraremos dos comentaristas de Riegl: Margaret Olin y Margaret Iversen, que han

abordado la cuestión directa, aunque brevemente, ambas con un signo polémico que tiende a desmerecer a Fried para ventaja de Riegl. De Olin tomaremos además aspectos de su interpretación de *El retrato de grupo holandés*, de la que es notable la imagen nada “formalista” que ofrece del autor vienés, al presentarlo como exponente de un “dialogismo” estético; pero que es tan paralela con varios aspectos de las problemáticas de Fried y Cavell que hemos investigado, que cabe sospechar que manifiesta fuertes influjos del propio Cavell, al menos. Si bien su tratamiento explícito de Fried es breve y se limita al Fried formalista de “Three American painters”, Olin polemiza encubiertamente con Fried al sostener que en Riegl hay una “defensa de la teatralidad” artística, con motivaciones éticas y ontológicas de fondo. Pero nada más fácil que argumentar, desde Fried, que la propia posición de Riegl, según la interpreta Olin, no es “teatralista”, porque no lo son los valores que afirma ni los fines que persigue, ni la noción de teatralidad es históricamente aplicable al marco de los fenómenos que él investiga; y por contra, las preocupaciones y motivos de Fried en el fondo no son muy distintos de los de Riegl (y no porque se trate de preocupaciones y motivos “formalistas” en ninguno de ambos casos). En cuanto a Iversen, que tiende a identificar la historiografía de Fried con su crítica de arte, desarrolla una crítica “de género” de la noción de “absorción” en Fried, la cual contrasta con la de “atención”: sería una estructura escópica de dominación, al servicio de una mirada básicamente masculina, que exige a la imagen una actitud “femenina” de recogimiento para seducir al espectador; su origen se encontraría en ciertas ideas misóginas de Rousseau. Por contra, la “atención” de Riegl sería un concepto basado en valores de equidad. En general, cabe decir que las diferencias entre Fried y Riegl son tan importantes como sus paralelismos, aunque Fried aborda aspectos que no parecen haber sido del interés del vienés, sobre todo relativos al acto creativo, aspectos que nuestras dos comentaristas no siempre tienen en cuenta.

### **3.8.1. Las “dos miradas”: mirada empática, mirada estética**

En nuestro apartado 3.5.3., dedicado al tema de los “dos realismos” contrapuestos, hicimos notar la asociación de ambas modalidades de representación pictórica con dos modos de “mirada”, o si se quiere, de visualidad, análogamente contrapuestos: dos actitudes distintas del espectador hacia la obra, que determinan dos formas de relación de aquél con ésta, y caracterizados por expectativas y lo que pudiéramos llamar “conductas visuales” e imaginativas distintas. Esta distinción entre dos modalidades básicas de mirada es uno de los ejes teóricos constantemente presentes en las sucesivas obras historiográficas de Fried; y no aparece tematizada de manera reconocible en sus textos de la primera etapa crítica (si exceptuamos lo que de ello puedan dar índice las advertencias constantes de Fried, por aquel entonces, sobre el carácter interpretativo de la experiencia, juicio y descripción de la obra artística, y sus prescripciones metodológico-normativas sobre la condicionalidad hermenéutica de las categorías críticas y analíticas); aunque quizás lo que sí podría reconocerse retrospectivamente en dichos textos es un ejercicio de alguna de dichas modalidades (preferentemente de una de ellas: la que Fried llama “empática”), y una oposición creciente a las consecuencias empobrecedoras del ejercicio de la otra modalidad para la práctica crítica y la experiencia artística.

La primera formulación explícita de esta contraposición como tal se encuentra en *Realism, writing, disfiguration*, por partida doble: en los dos ensayos, sobre Eakins y sobre Crane, que componen este libro<sup>10</sup>. Pero Fried seguirá empleando ese esquema en obras

<sup>10</sup> Cfr. sobre todo RWD: 71-72.

sucesivas; menos, quizás, en *Courbet's Realism*, donde, por razones internas al objeto de estudio, sólo uno de los términos domina ampliamente sobre el otro; pero sí en el resto de sus obras hasta *Menzel's Realism*. Desde luego, formula ambas modalidades desde determinaciones históricas, y vinculadas a contextos históricos determinados. Pero nunca ha hablado de otras modalidades; y por otro lado, el contexto conjunto que abarcan las dos que propone se extiende hasta comprender la totalidad del campo histórico que cubre la historiografía de Fried (lo que es decir la mayor parte de la tradición artística occidental después de la Edad Media). La terminología varía en cada ocasión, pero la contraposición es paralela, y los rasgos de las respectivas caracterizaciones se complementan mutuamente. El primer modo es la mirada “participativa”, “cercana”, “gráfica”, o (en el ensayo sobre Crane) “periodística”, y que Fried también llama “empática”, en razón de cierta facultad que la funda y está detrás de ella. La mirada participativa tiende a penetrar más allá de la superficie literal del soporte de la obra, recorriendo en profundidad el espacio ficticio de la representación; reconoce e identifica los motivos representados como seres de su mundo real; identifica los intereses del sujeto espectador con los de los personajes representados, y tiende a abandonar la visión de conjunto de la totalidad en favor de la de detalle. La visión “óptica”, “pictórica”, “estética,” o “distanciada”<sup>11</sup>, tiende a detenerse ante la superficie del soporte material de la obra, atendiendo a los aspectos plásticos y materiales, a limitar el interés del espectador en los mismos, y a buscar la perspectiva unitaria sobre la obra y valorar su efecto total; su objeto de fijación son los valores técnicos y pericia artística de la representación. Es de capacidad mimética limitada: imita lo que ve, pero sólo su exterioridad; y, según dice Fried en el ensayo sobre Crane, es narcisista, pues reduce lo que ve a su propia perspectiva y experiencia previa.

Cada una de estas dos miradas es afín a ciertos modos generales de organización del espacio representacional, o “estructuras pictóricas”, de caracteres opuestos, e incluso los propicia, y el predominio de una u otra determina culturas pictóricas enteras. La mirada “estética” u “óptica” es característica del Modernismo, y es el presupuesto heredado de la mirada actual, de nuestro modo de ver hoy día la pintura, herencia de la tradición francesa reconfigurada por el “hecho de la historia natural de la sensibilidad” que fue el paso de la tradición antiteatral al Impresionismo<sup>12</sup>: le es propia una estructura que Fried llama “norma estructural clasicista”<sup>13</sup>: jerárquica, centralizada y articulada por planos de espacio paralelos al de la superficie, unificada por tonos o valores armonizados, que privilegia el plano de superficie del lienzo y que tiende a la expansión lateral y al formato apaisado<sup>14</sup>; estructura que responde a la exigencia de esta mirada, al ofrecer sin esfuerzo, instantáneamente, una *Gestalt* satisfactoria, que resalta la artefactualidad de la técnica. La mirada participativa, en cambio, es una mirada de origen premoderno, que Fried parece ubicar en época barroca, en tiempos de Caravaggio. Fried ha mostrado que su pulsión básica puede hallar satisfacción en diversos tipos de estructura pictórica, desde el denso espacio corpóreo y absortivo del Barroco, hasta las estructuras descentralizadas y policéntricas de Menzel: estructuras que exigen un esfuerzo lento de penetración, exploración y proyección, o una alta implicación en sus indicaciones emotivas, estructuras donde la técnica desaparece subordinada a su fin representacional<sup>15</sup>; pasando, incluso, por el espacio pictórico de la tradición antiteatral francesa premodernista, el cual, aunque clasicista y jerarquizado como el del modernismo que le sucede, está cargado de expresión dramática, de la que éste carece.

<sup>11</sup> MR: 2, 286 n 2, además del citado pasaje de *Realism, writing, disfiguration*.

<sup>12</sup> MR: 256.

<sup>13</sup> MR: 11-12, 20, 80-83.

<sup>14</sup> MR: 86.

<sup>15</sup> MR: 82-83.

Estas dos tipologías de mirada son dos modalidades de deseo escópico, dos estructuras pulsionales diversas y opuestas del mirar. La de la pictórica es una tendencia a detener la mirada: “el ver termina aquí (ante la superficie del cuadro)”; la de la empática es la “insaciable exigencia de ver más y más”, que resulta estructuralmente imposible de satisfacer, puesto que es insaciable<sup>16</sup>. Aunque pueden caracterizar dos tipos de espectador distintos, o hasta culturas pictóricas enteras, según predomine en ellos una u otra tendencia; en realidad no se trata tanto de dos tipologías de espectador cuanto de dos tendencias que pueden darse, en diversos momentos, o incluso a la vez, en un mismo espectador. La visión “pictórica”, o “estética”, o “distanciada” es suscitada por aquellas obras en que los recursos formales y materiales de la representación tienden a obstaculizar su funcionamiento como dispositivos de ficción, mientras que la empática se ve provocada por la apertura de un espacio denso y profundo, lleno de presencias corpóreas, de figuras, y de cualidades corpóreas y táctiles. Pueden encontrarse “tautegóricamente” representadas en la propia obra: por ejemplo, en el *William Rush* de Eakins, donde la orientación física de las figuras hacia el espectador señalarían los modos de ver estético (de cara) y empático (de espaldas)<sup>17</sup>. También cada una de ambas miradas tiene su modalidad temporal predilecta: la visión participativa tiende a hacer durar su acto, tiende a un acto en que se le dan los contenidos de representación a lo largo de una duración; la estética exige instantaneidad, sinopticidad: que todo lo que haya que ver, sea visible de una sola vez. Igualmente, cada una tiene su verdad, aquélla que reconoce. La verdad de la mirada participativa es total, omnicomprendiva: abarca todas las modalidades sensoriales, todo tipo de modos de experiencia, incluida la experiencia corpórea que el sujeto tiene de sí mismo, y órdenes de conocimiento que no son el de lo sensorialmente presente: la memoria, la emoción, el recuerdo, la sugerencia y la huella de lo ausente<sup>18</sup>. La mirada distanciada es una mirada “óptica”, que sólo reconoce la verdad de la visión y sólo es fiel a la apariencia; exige la conformidad de la representación con la puramente visual, y por ello dice Fried que percibe el mundo, desde la distancia, como un espectáculo<sup>19</sup>.

Ambas pulsiones se encuentran en recíproca tensión, señala Fried<sup>20</sup>: el deseo “empático” de penetrar el soporte literal, la superficie del objeto, para “proyectarse” en la ficción, está en conflicto con la visión “estética” de la obra como objeto, ya que contraría las condiciones que lo hacen posible: el supuesto de que sólo es un objeto material, la proscripción de penetrar en la ficción. Su conflicto es el que hay entre la aspiración a un punto de vista globalizador sobre la obra, que exige mantener distancia dominadora, y una pasión por entrar en detalles, que exige sacrificar toda perspectiva de totalidad. El hecho de que haya dos modalidades básicas de visión, que no corresponden exactamente a distintos espectadores, o tipos de espectador, sino que pueden darse en coexistencia en uno y el mismo espectador, conduce a la visión a un conflicto entre pulsiones escópicas opuestas: entre el deseo de proyección participativa en la ficción de la escena representada, y el deseo de permanecer fuera de ella, en la mera visión “pictórica” de la obra como objeto y artefacto bello y bien ejecutado; la mirada se encuentra así suspendida, a medio camino entre entrar en la representación y quedarse a distancia de la superficie<sup>21</sup>. Este conflicto potencial es el correlato en la mirada del espectador de aquel conflicto en el medio artístico, particularmente el pictórico, que Greenberg tematizó como principio de “tensión entre literalidad e ilusión”.

<sup>16</sup> RWD: 87, 87 n, MR: 116.

<sup>17</sup> RWD: 74-76.

<sup>18</sup> MR: 2-3, 13, 50, 217 n 11.

<sup>19</sup> MR: 2, 20, 268 n 2.

<sup>20</sup> RWD: 72.

<sup>21</sup> RWD: 73-74.

Puede ser explotado para producir efectos de interés en el espectador<sup>22</sup>, o puede ser, a su vez, la manifestación de la lucha de fuerzas más profundas que se agitan en el inconsciente del espectador (en el caso de Eakins, de un profundo conflicto edípico con el padre, canalizado a través de la fricción entre las exigencias de las actividades pictórica y gráfica), dando lugar los fenómenos de la “perturbación”, “distorsión” o “deformación” en la representación y a la temática de “violencia”, con su componente de sadismo y agresión, que ya hemos examinado<sup>23</sup>, y que reclaman ya un análisis en términos de psicología profunda, freudiana.

Cada una de estas miradas tiene su propio exceso, pues son ambas “excesivas” o “defectivas”<sup>24</sup>: exceso de penetración de la visión empática, exceso de distanciamiento de la estética. El exceso de la mirada estética es un distanciamiento narcisista y unilateral, que deja la obra artística muda e inexpressiva. El de la mirada empática es una “implicación irracional en la visión”<sup>25</sup>, una “demente voluntad-de-ver”<sup>26</sup>, que es insaciable, exceso que se comete en nombre de una “objetividad” de la representación artística, que quiere hacer que ésta hable sobre la realidad con toda su riqueza de experiencia y su plenitud de detalle:

...la subjetividad desordenada de la respuesta que he asociado con la mirada “gráfica” en Eakins en oposición a la “pictórica” es en gran medida un efecto de aquella tensión que en nombre de la objetividad de la visión llama al espectador/lector a exceder la evidencia directamente disponible a los sentidos. Quizás deberíamos incluso ver la visión “pictórica” como esencialmente una defensa contra las contradicciones inherentes en la visión “gráfica”, o digamos contra su irrefrenable impulso a ver más de lo que está ahí para ser visto en el “espacio” de la escritura/dibujo. [RWD: 82 n]

La contradicción de la visión empática consiste, pues, en caer en el subjetivismo a consecuencia de una búsqueda excesiva de lo objetivo, de lo representacional, en la obra pictórica; búsqueda que la lleva a ver cosas donde no las hay, creyendo que cuando menos han sido sugeridas; de modo que la visión estética sería una suerte de formación reactiva, una defensa contra los excesos de identificación, proyección y empatía a los que la empática es proclive. La visión pictórica tendría su raíz en la empática, sería un efecto de la “inestabilidad inherente” de ésta<sup>27</sup>; inestabilidad debida a la incongruencia entre su aspiración a ver objetivamente, que llevaría al distanciamiento y la objetualización de la realidad, y su “deseo de lo ordinario”, de participar en lo visto haciéndolo parte de la propia vida: lo originario en realidad es la propia inestabilidad constitutiva, y de ella es de donde emanan las dos miradas opuestas. Además están ligadas por relación de necesidad lógica con respecto a la representación, pues adoptar la perspectiva distanciada de la visión estética es condición necesaria para la representación de actos de la visión empática<sup>28</sup>, si bien Fried advierte contra la tentación inveterada de caracterizar por defecto la mirada apropiada para el arte, y en particular, la del artista, como una mirada básicamente “distante” o “estetizante”<sup>29</sup>.

<sup>22</sup> Fried sostiene que en el particular caso de Eakins ese es justo el modo como se obtiene el efecto de fascinación o “transfixión” del espectador que la tradición antiteatral logra por los muy distintos recursos de la absorción o el drama (cfr. RWD: 74). Pero este es el fenómeno que tematiza Fried como “perturbación de la visión” en *Menzel's Realism* (MR: 120-121, 123-124). Y como veremos, en *Menzel's Realism* se caracteriza un tercer efecto sobre la visión participativa basada en la empatía: una “fascinación mágica” de la “fantasmagoría”, producto de un acto voluntario de proyección imaginativa del espectador reclamado por la representación; en contraposición a la estructura de apelación-detención-transfixión de la tradición antiteatral, que resulta, por contra, de la ficción suprema de la supresión de toda referencia al espectador en la representación.

<sup>23</sup> Cfr. nuestro apartado 3.5.4.

<sup>24</sup> RWD: 82, 82 n, 115.

<sup>25</sup> RWD: 108.

<sup>26</sup> RWD: 106.

<sup>27</sup> RWD: 184 n 23.

<sup>28</sup> RWD: 108.

<sup>29</sup> Ese es el error por el que Fried censura a R. Vischer, el gran teórico de la mirada empática; cfr. MR: 38-39.

En consecuencia, pues, con la temática de la “agresividad” intrínseca a la visión que se puso de manifiesto en nuestro apartado 3.5.4., la mirada, tanto para el espectador como para el propio artista, no tiene el carácter neutro, puramente cognitivo, que tenía la noción formalista de “visión”, o “visualidad”: está llena de carga emotiva y de conflictividad. Para la mirada estética, esta violencia tiene su fuente en su narcisismo, pues el narcisismo es la aspiración a una relación de poder, a apropiarse de lo otro como imagen especular, ideal, completa de sí mismo, negando su alteridad, y con una exigencia imposible de totalidad y perfección; y esa expectativa se verá contrariada cuando su pretensión de apropiación tropiece con resistencias. Y en cuanto a la mirada empática, su “voluntad de ver” da lugar a una tensión entre fascinación y horror por lo visto<sup>30</sup>; pues en ocasiones, aquello mismo que se le manifiesta y que le fascina no es particularmente agradable. Especialmente cuando lo que su afán por verlo todo termina por llevarle a constatar es la propia condición literal u objetual de la obra artística, del signo lingüístico como materialidad, con su impenetrabilidad, que se opone a todos sus intentos de participación en la ficción y de comprensión de su significado<sup>31</sup>.

Sin embargo, como indicamos en la introducción al capítulo, Fried no se limita a la descripción de dos fenómenos al introducir estas dos modalidades de mirada, sino que, lo quiera Fried o no, también se constata un *parti pris* en el plano metodológico a favor de una de ambas modalidades, aquella que Fried considera particularmente recomendable para el estudio de la obra artística; especialmente, y en consideración a la naturaleza particular del objeto, cuando las obras de las que se trata son de la tradición “realista”. Fried constata la necesidad de “un extraordinario grado de empatía” para ver las obras de Eakins<sup>32</sup>, y leemos así:

No quisiera que se entendiera que digo que Eakins es único en incitar a sus espectadores a proyectarse en estas y otras pinturas, y al hacerlo así “activarlas”. Difícilmente podría negarse que todas las pinturas requieren del espectador un nivel mínimo de dedicación imaginativa si no han de quedar inertes, o que ciertos tipos de pinturas, en particular las escenas de género de pequeño formato, tienden a invitar un examen detenido y receptivo de la expresión facial y el gesto corporal. [RWD: 71]

Un supuesto de la caracterización del realismo “absortivo” o “corpóreo” de Fried es que este invita, requiere, exige el ejercicio de una mirada participativa, que penetre y explore lentamente el complejo y denso espacio táctil de su representación. Y Fried insiste en que la mirada empática es capaz de poner en juego funciones hermenéuticas, de “realizar hazañas de lectura que están más allá de los poderes de la visión ‘pictórica’”<sup>33</sup> (un formalismo ortodoxo hubiera visto esta capacidad quizás más como una peligrosa fuente de equívocos y arbitrariedades que como una ventaja, y habría considerado algunas de esas funciones fuera de lugar). Esta es la base heurística de los grandes libros de Fried sobre pintura realista, como *Courbet's Realism*, o *Menzel's Realism*. Y tampoco parece ser otra la base de sus estudios sobre pintura de la tradición antiteatral, tanto en *Absorption and theatricality* como en *Manet's Modernism*. El punto de partida en éstos es un rechazo de los presupuestos formalistas sobre qué sea relevante en la obra artística, para reclamar, desde esta base, la atención debida a aspectos de la representación pictórica como las cualidades expresivas, dramáticas y narrativas de la figura humana. Pero esto equivale a un rechazo de los valores de

<sup>30</sup> RWD: 56, 59, 61-62, 65, 74, 85; este conflicto “dialéctico” es lo que tematiza el “drama tauteagórico de la visión” que es *The Gross Clinic* de Eakins.

<sup>31</sup> RWD: 106-107, MR: 111.

<sup>32</sup> RWD: 70.

<sup>33</sup> RWD: 77.

una mirada distante: sólo adoptando una mirada que sea “participativa” en grado aunque sea mínimo, es posible la apreciación de dichas cualidades expresivas. Del mismo modo, un mínimo grado de proximidad debió caracterizar la mirada de la tradición antiteatral, puesto que tales cualidades ocupan un lugar tan destacado en su problemática y sus obras.

Por ello, Fried tiene siempre cierta actitud polémica contra la modalidad “estética” de mirada, toda vez que ha hecho objeto de sus críticas a las figuras históricas que en su obra han comparecido como sus teorizadores, representantes o formuladores: la “ideología pictórica impresionista”, unas veces; otras, Clement Greenberg; y en *Courbet's Realism*, John Ruskin. También su análisis de las modalidades de visión tiene un valor polémico contra la mirada “estética”, desde el momento en que presenta a su opuesta como el fundamento originario del que deriva, haciendo así de la mirada “estética” una estructura reactiva, defensiva y autolimitadora que surge por efecto del impulso escópico más básico de la mirada participativa. En esa misma medida, la caracterización de la mirada participativa se diría una semblanza de la actitud escópica del propio Fried, si no fuera porque su inicial formulación de la noción de *presentness* como “convención primordial” del medio pictórico parecería privilegiar la transmisión total del significado de la obra artística bajo la modalidad temporal de la instantaneidad; tal vez por ello Fried iría introduciendo luego salvedades y matizaciones sobre aquel concepto<sup>34</sup>. Cobra así sentido la indicación de Fried, según la cual la mirada más originaria es la participativa, siendo la estética sólo una “derivación por autolimitación” de aquella, y según la cual, también, el origen de ambas miradas es una misma pulsión de ver lo representado como real, cuyo riesgo de contradicción la lleva a la necesidad de autolimitarse. Y cobra sentido, también, su observación de que, allí donde el poder reflexivo de la subjetividad como facultad creadora de imágenes no está regulado internamente por una instancia centralizadora, esa misma subjetividad sufre la experiencia idealista de temor a que lo visto como realidad sólo sea fantasía producto de su propia imaginación; planteando la cuestión idealista de si hay una exterioridad que sirva de regla de funcionamiento y limite el poder poético e imaginativo de la reflexión<sup>35</sup>.

### **3.8.2. El problema de la “composición”, I. Cercanía, distancia y “confrontación”**

El análisis de Fried de las relaciones entre obra y espectador está focalizado en dos términos, dos efectos, en los cuales se despliegan las estructuras pulsionales que son las dos modalidades de mirada como sendas relaciones, de signo opuesto, de la obra con el espectador: cercanía y distancia. “Cercanía” es la modalidad de relación con la obra que acontece cuando hay un desempeño imaginativo positivo del espectador en la obra y en su mundo de ficción, que además conlleva una comprensión, un nexo de sentido en el que el espectador comprende la obra. “Distancia” es lo que acontece cuando se bloquea la participación imaginativa del espectador en la obra, sea esta participación del tipo que sea

---

<sup>34</sup> Básicamente: no es necesario que el sentido de la representación o la obra artística se dé al espectador, de hecho, en un instante “real”: lo que basta, y es necesario, es que ese sentido esté determinado y delimitado, y que una vez que se da, tomándose para ello el tiempo que haga falta, se haya dado totalmente, o cuando menos, que se intuya que podría llegar a darse totalmente (este es el sentido del “como si” en la formulación de dicho concepto en “Art and objecthood”: “si tan sólo uno fuera infinitamente más agudo...”, cfr. AaO: 167). Ello basta para dar lugar a *presentness* en el otro sentido, ya no exclusivo del medio pictórico; es decir: en el sentido de una experiencia de convicción del espectador por la obra que así se presenta, sea tal obra del medio artístico que sea (convicción que en el Modernismo es siempre sólo provisional).

<sup>35</sup> MR: 276 n 24.



(bien la “absorción” del espectador antiteatral en la obra que niega su presencia, o una intervención empática de la mirada participativa en la experiencia de la obra que invoca su presencia activa), y no hay transmisión ni comprensión del sentido: la obra aparece opaca, como un objeto material que no dice nada, ni deja ver nada en él. La distinción entre mirada participativa y estética está relacionada con este argumento topológico de cercanía y distancia: la exigencia que la mirada estética plantea de una perspectiva totalizadora y dominadora sobre la representación y lo representado para el espectador (y también para el pintor), lleva a la experiencia de la obra de arte bajo la modalidad de la distancia; la mirada participativa tiende a relaciones de cercanía del artista con lo representado y del espectador con la representación<sup>36</sup>. Pero ésta última, la mirada participativa, también puede tropezar con obstáculos en la experiencia de la obra, y entonces acontece la distancia, y la propia mirada se torna distanciada. Por ello “cercanía” y “distancia”, como hemos indicado, son al mismo tiempo desarrollos de las tendencias pulsionales de los modos de mirar, y efectos que acontecen en el encuentro con la obra.

Lo que se juega en la dinámica de cercanía y distancia en la recepción de la obra es la capacidad de la obra para suscitar una intensa vivencia imaginativa del espectador. Si la relación entre obra y espectador se da en condiciones que según la cultura pictórica del caso son suficientes para afirmar esa capacidad, se produce una experiencia de cercanía entre obra y espectador: un acercamiento que hace posible la comunicación de intenciones entre autor y espectador a través de la obra. Pero la variable histórica es bajo qué condiciones de la relación obra-espectador se produce esa experiencia de acercamiento en diversos momentos históricos. Y en parte esas condiciones conciernen a la relación retórica de apelación entre obra y espectador. En algunas épocas históricas, o culturas pictóricas, será propicia para producir una experiencia de “cercanía” la apelación de la obra a la intervención imaginativa activa de la mirada participativa del espectador. En otras épocas y culturas pictóricas, pero no desde luego en todas, será nocivo para ello que la obra invite a la participación activa del espectador, o que parezca siquiera “dirigir su atención” al espectador; es decir, que muestre en sí las marcas que la remiten a la presencia del espectador ante ella, y por tanto, que hacen su existencia dependiente de la del espectador; pudiendo llegar a hacerse necesario que la obra niegue la presencia ante ella del espectador, afirmando así, paradójicamente, en cierto sentido, la distancia entre ambos, para poder producir, en otro sentido, la experiencia de cercanía. Parafraseando a Fried, “crear distancia en un cierto sentido es deshacerla en otro”. Y aún en otras épocas, en cambio, se tratará de negociar dicha relación, sin negarla, de un modo “adecuado”, que en cada caso y momento queda por definir. Pero bajo cualquier de estas formas, lo que hay tras el problema de la distancia es una cuestión de comunicación.

La complicación añadida es que Fried sugiere que esta dinámica de cercanía y lejanía tiene un origen, o fundamento, que no radica en el momento de la recepción, sino en otro momento anterior: el momento de la producción, o al menos es ahí donde parece que lo sitúa Fried en su investigación; de manera que en este respecto es difícil separar las perspectivas del acto creativo y de la recepción<sup>37</sup>. En “Thoughts on Caravaggio”, Fried retrotrae la problemática de la relación obra-espectador a ese momento más originario: no se trata, como en el contexto histórico de la tradición antiteatral, de la toma de conciencia y reacción hacia el hecho consumado del espectador y la relación espectacular de exhibición de la obra hacia él

<sup>36</sup> MR: 24, 114, 281-282 n 24.

<sup>37</sup> Esta ubicación del origen del campo de posibilidades estructurales de relación obra-espectador en un cierto momento del proceso de la creación, en el cual “la obra es vista por primera vez” (ToC: 22) parece ser un aspecto estructural del acto pictórico tal como tiene lugar en el arte occidental después del Renacimiento, aunque sea particularmente en los estudios sobre Caravaggio y Courbet donde Fried aborda el asunto.

como causantes de una pérdida de credibilidad de la representación. Se trata del momento mismo de constitución de las identidades del sujeto espectador y de la obra como su objeto artístico, en lo que en el ensayo citado Fried denomina el momento “especular” del acto creativo. Lo que nosotros denominamos “dinámica de inmersión y especularidad”<sup>38</sup>, que es una oscilación que Fried caracteriza como dinámica estructural del acto creativo (al menos en el modo y medida en que se encuentra expresada y se hace interpretativamente accesible en ciertas obras de Caravaggio), es análogo a lo que acontece en la dualidad de situaciones de cercanía y distanciamiento del momento de la recepción.

Debido al vínculo existente entre mirada, narcisismo y relación de poder, el acto de mirar es para Fried un acto que siempre tiene un elemento de agresión, asociado a violencia, *shock* y dolor. Por ello, la confrontación entre obra y espectador es un enfrentamiento (*mutual facing*); enfrentamiento que comienza ya en el momento de constitución del artista como primer espectador de su propia obra, y que se reproduce a partir de entonces en cada encuentro de la obra, ya como objeto acabado y una vez cerrado su acto de creación, con cada nuevo espectador que viene a ocupar el lugar primordial del pintor en esa función, reactuando lo que Fried llama el “momento especular” en que se produjo la primera separación entre autor y obra, aquel momento que detuvo y dio fin a la relación inmediata de actividad e implicación del autor en y con su obra, para constituirlos a ambos como entidades ópticamente separadas en la conciencia del propio autor. La relación del autor con su obra toma entonces los rasgos de la distancia y desinterés de la contemplación, es decir, el modo de ver de la mirada “estética”, y ello da lugar a lo que Fried llama “efecto Medusa” de la situación de especularidad, un efecto de congelación y reducción de la expresión emotiva a un instante, como el producido en un espectador por la instantaneidad de la impresión de una emoción intensa o acción violenta<sup>39</sup>. La constitución del pintor como sujeto espectador, pasivo, y de la obra como objeto de contemplación, es un acto de agresión, separación y enfrentamiento, en que se confrontan dos entidades mutuamente extrañas; ese es también el acto de constitución originaria de aquella figura misma de la subjetividad que es el “espectador”. Por eso esa figura, el sujeto espectador, y la relación con la obra, de la cual aquella es uno de los dos polos, son ambivalentes, pues las dos son producto de una situación de violencia, y están cargadas ellas mismas con una violencia potencial. La violencia procede de que espectador y representación se encuentran como entidades enfrentadas, y por ello tiene especial interés el género del retrato y autorretrato para el estudio de las variaciones que experimenta la textura del acto de recepción: según la convención que regula ese género, la representación está dominada por una figura central que tan solo se presenta enfrentada al espectador (básicamente no está “haciendo” otra cosa que exhibirse ante él), y su carácter principal es una interpelación directa a éste, que suscita distanciamiento<sup>40</sup>.

En época de lo que Fried llama el “régimen pictórico del realismo barroco”, no hay aún experiencia de pérdida de credibilidad de la representación a causa de ello: no hay posición crítica ni práctica artística “antiteatrales”, puesto que no se presenta aún la obra propiamente como “teatralizada” por la constitutiva presencia del espectador, sino simplemente en una relación “polarizada” hacia dicha presencia<sup>41</sup>, que no necesariamente corrompe la representación artística con una falta de credibilidad, ni hace imprescindible

<sup>38</sup> Cfr. nuestro apartado. 3.9.4.

<sup>39</sup> ToC: 18-19. Fried sigue en esto la sugerencia, entre otros, de Louis Marin en *Détruire la peinture*, Paris: Éditions Galilée, 1977.

<sup>40</sup> CR: 73, MM: 339. Fried se apoya en una observación de Meyer Schapiro en *Words and pictures: On the literal and the symbolic in the illustration of a text*, The Hague: Mouton, 1973.

<sup>41</sup> ToC: 25.

suprimir tal presencia, o manejar su tratamiento con particular cuidado, ni exige reprimir toda apelación al espectador por parte de la obra, o toda actitud de actividad hacia la obra por parte del espectador. Nada de eso sucede aún en el Barroco, aunque Fried da poca información sobre qué pueda producir una experiencia de distancia en el Barroco, aparte del cortocircuito de las posibilidades de establecer una relación identificativa con la representación que se presenta como un objeto separado, y como una imagen enfrentada a su original real, y de la indicación de que el tipo “ilusionista” de proyección del espacio de la representación contra el plano de superficie conlleva un irreductible componente distanciador<sup>42</sup>. La caracterización del alcance histórico general del fenómeno de cercanía y distancia en la recepción queda incompleta, al menos mientras Fried no ofrezca nuevos estudios sobre el Barroco, o sobre culturas pictóricas ajenas o previas a la tradición antiteatral, que aclaren el asunto con más detalle.

Tampoco la implicación de la presencia activa del espectador produce distanciamiento en la estética “empática” del realismo absortivo, o corpóreo, de un Menzel, donde la comparecencia de la relación entre obra y espectador en la experiencia de aquella no es por sí misma causa de un bloqueo de dicha relación, ni establece la distancia; y tampoco allí se presenta el fenómeno de la distancia como una pérdida de la capacidad de convicción de la obra, del modo intenso que caracteriza a la tradición antiteatral. Bajo el régimen de funcionamiento normal de culturas pictóricas que no son antiteatrales, las obras de realismo corpóreo, basadas en una mirada participativa, deberían producir experiencias de cercanía si están logradas. “Deberían”, porque en realidad ocurre que a veces, por el contrario, dan lugar al alejamiento del espectador: esto sucede con los tres grandes realistas que Fried estudia; por diversas razones. En el caso de Eakins debido a la tensión entre dos modos de visión que está en el centro de su proyecto pictórico, y que produce fenómenos de desfiguración, violencia y oscuridad. En el de Courbet por la imposibilidad de generalizar a todo espectador, incluso los de su época (que en su caso, sí están insertos en la tradición antiteatral), la relación de fusión con la obra basada en la identidad singular de su autor. En Menzel esto sucede en obras de su etapa final en razón de una evolución personal que algo tiene que ver con el envejecimiento físico y mental, donde lo que provoca la experiencia de distancia es el eclipse de la capacidad de la mirada participativa, y el paso a primer plano de la literalidad de la obra en tanto que objeto material, presentando una barrera a la mirada participativa que ni la más poderosa “voluntad de ver” puede superar. Y en los tres casos, sucede también en la recepción moderna de su obra, en una cultura pictórica ajena, dado el desajuste con las expectativas erróneas de una mirada cultivada en el paradigma modernista francés: debido a la tensión y la violencia explícita en el caso de Eakins; debido a la errónea recepción “literalista” de la materialidad de la pintura en el de Courbet; y en el de Menzel, debido a la idiosincrasia potencialmente obstrusiva de sus “procedimientos autográficos”.

Pero Fried sólo ha desarrollado plenamente la cuestión de la dinámica cercanía-distancia con relación al contexto de la tradición antiteatral, y en función a un supuesto básico, que es la distinción ver/mostrarse y la valencia decididamente negativa que en este contexto toma la referencia al espectador. En la tradición antiteatral, la particularidad es que se vuelve problemática la capacidad de la representación para hacerse creíble, y que esta problematicidad está vinculada al hecho de su relación con el espectador, de modo que es

---

<sup>42</sup> CR: 132. Fried aclara poco con respecto a esta cuestión por lo que toca a la época barroca en el plano de la recepción, puesto que su texto sobre Caravaggio está planteado básicamente desde la perspectiva de la producción, y allí el fenómeno de distancia y confrontación está en inmediata conexión con la “degradación” de artista de su condición de autor a la de espectador primario, y con la relación de identidad/diferencia entre el artista y la figura de su autorretrato, que es la fuente de la experiencia de confrontación.

cuando la representación hace comparecer la relación cuando pierde su capacidad de convicción, se establece un distanciamiento entre espectador y obra, y la modalidad de la relación se convierte en confrontación. En este marco, superar la teatralidad neutralizando el espectador es cancelar esa distancia con la oposición que conlleva, y que no es una distancia solamente física, sino la que resulta de una pérdida de credibilidad. La actitud del espectador ante la teatralidad es la reserva crítica resultante de una falta de convicción, análoga a la retirada crítica de la figura cavelliana del escéptico respecto del mundo físico y de las relaciones con sus semejantes. Esos son los términos en que se viene a cifrar la cuestión de la teatralidad en la tradición antiteatral: la capacidad de la obra para suscitar convicción en la realidad de lo que en ella está representado es su posibilidad de cancelar la distancia que le separa del espectador. Y aquí es donde se da la paradoja de que el modo de cancelar esa distancia es justamente asegurar, en otro sentido, una distancia o separación ficcional entre la representación y su espectador, en la negación de toda relación de la obra a éste (en tanto que entidad separada y distante, enfrentada a la obra).

Todas las estrategias que pone en juego en el curso de su historia la “tradición antiteatral” para, dice Fried, “desteatralizar la condición de espectador [*beholding*] y convertirla así de nuevo en un modo de acceso a la verdad y la convicción”, tienen como finalidad la cancelación de esta distancia, como así lo afirma claramente Fried, en una frase que, de paso, indica la similitud con la problemática ético-social roussoniana de la transparencia, la honestidad y la comunicación:

Dicho de modo simple y enérgico: la crítica y teoría que hemos estado examinando expresaba una aprehensión implícita de la alienación del espectador respecto del objeto de su contemplación (y en consecuencia, por decirlo de ese modo, respecto de sí mismo, en su condición de espectador, al igual que como objeto potencial de la contemplación de otros)... [AT: 104-105]

Esto se puede decir tanto de la inicial estrategia absortiva de esta tradición, como de los modelos pastoral y dramático propuestos por Diderot; si bien en “Immanence and outsideness” Jill Beaulieu ha sugerido que existiría un problema de mantenimiento de la “duración en el tiempo” del estado de comunión mental entre obra y espectador, que llevaría a la formulación de la estrategia de “entrada”, propia del modelo “pastoral”, y en particular, a hacer de la experiencia de “atemporalidad” un elemento destacado de la misma<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Beaulieu, “Immanence and outsideness”, RV: 50-55. Quizás partiendo de cierta lectura del argumento antiliteralista de la “temporalidad” en “Art and objecthood” (*Menzel’s Realism* no se había publicado cuando Beaulieu escribe su texto), y con la premisa de que todo cuanto es durativo tiene un final (RV: 50-51), Beaulieu explica que el problema que Fried ve en la duración temporal es, en términos de la tradición antiteatral, el de cómo mantener el volátil estado de unión entre la obra y su espectador. Como ese estado de unión es la cancelación de la distancia que es constitutiva de la relación entre obra y espectador, y por tanto la cancelación de la condición misma de espectador (que implica distanciamiento), el problema de la duración consistiría en cómo preservar el estado de unidad obra-espectador en el tiempo que necesariamente dura la relación entre ambos, manteniendo la cancelación de la condición de espectador. La solución de la estrategia de “entrada” sería cancelar la duración en el plano imaginativo de la vivencia; sólo eso permitiría mantener la unión en el plano real del acto de contemplación de la obra por el espectador, pues incluso cuando la escena representada incluye rasgos o acciones que portan los signos de la duración y hasta de la limitación, el espectador puede imaginar la prosecución de la escena más allá del momento representado en el cuadro, y la prosecución de su propia implicación en esa escena. El argumento es débil, pues, en primer lugar, esto no tiene nada que ver con una experiencia ficcional de atemporalidad; en segundo lugar, posiblemente haya también otras maneras de prolongar dicha unidad ficticia obra-espectador; y en tercer lugar, el estado *real* de contemplación del espectador, como situación de la vida real que es, siempre tiene un final, como lo tiene el acto de producción del artista. Beaulieu hace notar que esa “atemporalización” contradice la tesis de Fried de que la modalidad temporal característica de toda pintura absortiva hasta Courbet sería la duración; cfr. RV: 58 n 70 (no es seguro, empero, que Fried considere las escenas de paisaje entre los motivos “absortivos”; pero Beaulieu apunta a una cierta

La paradoja es que aunque la estrategia, absorptiva primero y luego dramática, de los fundadores de la tradición antiteatral era aislar el universo de la representación mediante el aislamiento de ésta respecto del mundo del espectador, y mediante el ensimismamiento (absorción) de sus personajes en la intensidad de la acción dramática o del estado emotivo, mental o actividad que es objeto de atención de aquellos, lo que se produce con ello es la convicción y absorción imaginativa del espectador, y con ello la negación de su propia condición de espectador, y la consiguiente cancelación de la distancia crítica de escisión entre éste y la obra que ve; sostiene por ello Fried que las implicaciones del ideal normativo de la “ficción suprema” de eliminación de la presencia del espectador eran “antidualistas”<sup>44</sup>. Por ello mismo, y frente al carácter endémicamente problemático del retrato, que es “esencialmente confrontacional, instantáneo y agresivo, casi amenazante, casi *vivo* en su modo de apelación”, esta tradición acuña la noción de *tableau* como dispositivo pictórico capaz de producir los efectos deseados de proximidad: “‘lento’, internamente complejo, y si no del todo pasivo, en cualquier caso considerablemente más suave con respecto a su espectador (al estar en principio desatento al espectador, obra sobre él como subrepticamente a lo largo del tiempo)”<sup>45</sup>. El *tableau* dramático antiteatral, con su diferenciación y rotación perpendicular de los ejes de acción y del espectador, se convierte en un “dispositivo de absorción”, es decir, de inducción de un estado de contemplación ensimismada de la representación en el espectador<sup>46</sup>.

En este caso el problema es situar en este contexto el proyecto pictórico de Courbet, pues pertenece a esta tradición. Jill Beaulieu sostiene que el propósito de relacionar a Courbet con la fenomenología del cuerpo de Merleau-Ponty surge del interés personal de Fried por obras y artistas que muestran compromiso en un proyecto de superación de la escisión ontológica entre obra y espectador, entre sujeto y objeto de la experiencia del arte<sup>47</sup>. Por eso Fried no puede aceptar la interpretación “formalista” de la pintura de Courbet en términos de afirmación de la materialidad, puesto que el efecto de tal afirmación sobre el espectador es distanciador. Como explica Jill Beaulieu:

En otras palabras, el arte de Courbet es leído [por Charles Rosen y Henri Zerner] como antitético a las convenciones de la [estrategia de] entrada en la pintura de paisaje. Rechazando la inferencia extraída de Rosen y Zerner, de que el proyecto de Courbet sea inequívocamente teatral, Fried insiste en que en la factura del *Entierro* [*El entierro en Ornans*] se trata menos del acto de ver que nos recordaría que el cuadro es un objeto que de una experiencia de la corporalidad del pintor-espectador. [RV: 44]

Y en efecto, según Fried, lo que se plantea Courbet es la superación de la distancia entre obra y espectador, pero de un modo que ningún espectador de su propia tradición hubiera podido

---

oscuridad del discurso de Fried sobre la temporalidad, que desdibuja la distinción entre la prolongación indefinida de la duración y la intemporalidad de su simple negación). Sin embargo, Beaulieu tiende a polarizar las opciones a una alternativa entre la estrategia de “fusión” de Courbet y la “pastoral” de “entrada” en Diderot, y el lugar de la estrategia dramática de “cierre” en este panorama queda algo desdibujado.

<sup>44</sup> AT: 104.

<sup>45</sup> MM: 234-235, para este pasaje y para la cita anterior.

<sup>46</sup> En “Barthes’s *punctum*”, Fried señala la analogía de la estructura formal *punctum/studium* con la del doble eje del *tableau* diderotiano y davidiano: en ambos casos se trataría de un mecanismo de absorción (BP: 553 n 16). Tratándose de superar el dualismo de espectador y obra en el espacio real, es paradójico que sea necesario recrearlo en el espacio de la representación, con este desdoblamiento.

<sup>47</sup> En op. cit., RV: 23-59. Beaulieu, empero, presenta el asunto en términos que hacen pensar que se trate de una adscripción estética personal de Fried. Bien podría ser así; pero recordemos las advertencias de Fried contra esa tentación interpretativa en AIMAC: 51, 73-74 n 75.

entender, y menos aún un espectador de la época modernista actual<sup>48</sup>. Los espectadores de la época experimentaron distancia y agresividad en sus obras, y los modernos, con mirada “estética”, ven en ella la afirmación modernista y potencialmente literalista de la materialidad del soporte y los pigmentos. En parte, el problema de comprensión se debía a que la solución de Courbet dependía en gran medida del papel del propio artista individual como primer espectador de la obra en el entramado de relaciones de identificación con ésta. Pero también se debe a que Courbet enfrenta la formulación del problema de la distancia en la tradición antiteatral con la actitud y los recursos de un artista de la tradición absorbtiva y corpórea: apelando a actos empáticos del espectador, con obras que requieren una mirada participativa en un grado tal que el actual espectador modernista es incapaz de ejercer, pero que al parecer, también hubiera resultado imposible al espectador de la cultura pictórica antiteatral. Y ello apunta a una ambivalencia en la caracterización friediana de la mirada antiteatral; pues, propiamente, “estética” y distante no es, pero tampoco es totalmente empática y participativa.

Esta ambivalencia se manifiesta en el cariz que toma la dialéctica de cercanía y distancia en época de la generación de 1863. Según explica Fried en *Manet's Modernism*, para esta época los recursos más ortodoxos de la tradición antiteatral y su *tableau* para asegurar una relación positiva obra-espectador estaban agotados, y estos artistas se plantean un nuevo tipo de relación obra-espectador<sup>49</sup>; la ambivalencia de esta generación se manifiesta en este caso por la explotación, en una cierta proporción, de efectos de confrontación y distanciamiento, es decir, “teatrales”, combinados con la proximidad que es efecto de los recursos absorbtivos; lo cual suponía una doble estructura de negación y afirmación del papel del espectador, que Fried denomina de “teatralidad abstracta”, y lo que podríamos traducir por “frontalidad” o “confrontación como tal” (*facingness as such*). He aquí Fried sobre Legros, como típico exponente de esa generación:

Dicho brevemente, encuentro en el *Ex-voto* de Legros una estructura doble o dividida de *negación* y de *apelación directa* al espectador que, en virtud de esa contradicción aparente, es consistente con la tematización excesiva de la absorción [...]. Dicho de modo ligeramente distinto, el carácter excesivo que he dicho que resultó ser recuperable como intensidad (a ojos de muchos críticos) también resultó buscar expresión en una especie de teatralidad: no, empero, la teatralidad asociada tradicionalmente con el exceso – la exageración retórica o gestual del tipo a menudo llamado melodramático – sino la teatralidad más “abstracta” o presentacional de la *confrontación como tal*. Mi tesis más general es que la estructura doble o dividida presente en el *Ex-voto* de Legros es, de un modo u otro, profundamente característica de la pintura de la generación de 1863. [MM: 196]

Esto es, según Fried, lo que el espectador de la tradición antiteatral de aquella generación, y críticos como Duranty, Astruc o Viel-Castel, habrían experimentado en obras como la citada de Legros, *El hombre asesinado. Memoria de la Campania romana* (1866), de Carolus Duran, o *Mujer de blanco* (1862) de Whistler; lo que habría tras la noción mixta de *tableau-portrait* de Astruc; y lo que, percibido como efecto de “intensificación”, resultaría aceptable y eficaz mientras se mantiene la adecuada proporción de componente absorbtivo, cosa que a

<sup>48</sup> Beaulieu añade que una diferencia importante entre la estrategia diderotiana de “entrada” en cuadros de paisaje y la estrategia courbetiana de “fusión” es el hecho de que aquí el estado de unión no se puede mantener indefinidamente, porque el sujeto aquí es simultáneamente el artista y el espectador, y la unión de la que se trata es la unión *física* del autor con su obra, que sólo se da durante la fase activa del acto creativo: como éste es una “actividad durativa”, la única manera de mantener la unión es prolongar o repetir la acción, pero esto necesariamente tiene un límite, pues se trata de una actividad orientada a un fin, y termina con la producción de la obra acabada. (No es ese el caso de la actividad de contemplación del espectador, que no tiene “finalidad”, y por ello mismo, tampoco tiene un “fin” conceptualmente hablando, ya que siempre termina en algún momento como situación real que es.)

<sup>49</sup> MM: 21, 196-197, 222-223, 242-244, 251, 404-405.

veces no logra producirse; el *¡Brindis! Homenaje a la verdad* de Fantin-Latour (varias versiones, 1864-1865) sería un ejemplo de este fracaso<sup>50</sup>.

El avance y la diferencia de Manet respecto a su generación, como ya hemos visto en otro lugar<sup>51</sup>, fue radicalizar este proceder, reconociendo abiertamente la presencia del espectador, prescindiendo del componente “absortivo” (pero no siempre de los motivos absortivos en sí) y haciendo de la representación de la instantaneidad como modo del acto de visión un fin en sí, a costa de la destrucción sistemática del significado, es decir, de toda posibilidad de comprensión, cercanía o conexión emotiva y de sentido con la representación artística, tal como la representación figurativa la había hecho posible, con los consiguientes efectos de distanciamiento, confrontación y agresión cuya alegoría es *Fusilamiento del Emperador Maximiliano*<sup>52</sup>. La confrontación y distanciamiento con el espectador están ahora estructuralmente, “radicalmente” contruidos en la propia representación<sup>53</sup>; pero no para destruir toda convicción en la representación, sino para garantizarla de un modo que ya no estaba al alcance de los recursos de la representación figurativa antiteatral:

El tipo de relación (aproximadamente, la de un modo particular de confrontación) entre el espectador y la propia obra, que sugiero que Manet quería establecer [...] – y de cuyo establecimiento dependía su convicción en sus obras como *cuadros* – se puede entender como esencialmente teatral. [...] Sugiero que el interés de Manet por la teatralidad era una función de su realismo también. [MM: 471 n 44]

Este es el sentido de la afirmación de la superficie del soporte pictórico en Manet: tomar posición respecto al problema de la relación obra-espectador, apostando decididamente por la confrontación y el distanciamiento, mediante recursos tales como la mirada frontal e imparable de los personajes, pero de un modo que ya no es el “malo”, el indeseado, de un enfrentamiento psicológico entre el personaje retratado, como tal, y el espectador, sino el “bueno”, entre el cuadro como totalidad y el espectador<sup>54</sup>.

Este acto es el que cancela el período histórico de la tradición antiteatral, y el que inaugura el curso del modernismo; y al parecer Fried sugiere que esto está relacionado íntimamente con la afirmación de la materialidad o literalidad del soporte de la obra artística y de las cualidades formales y “técnicas” como “ejecución”<sup>55</sup>. Es en el modernismo donde la experiencia de total orientación (léase “apelación”) de un medio como el pictórico hacia el espectador deja de ser categóricamente un obstáculo a una experiencia de proximidad con la obra en el momento de la recepción, y la cuestión se convierte más bien en la de cómo gestionar la modalidad adecuada de dicha orientación para que no lo sea. Pero asimismo, Fried sugiere que es aquí también donde una mirada cercana deja de ser el rasgo dominante del espectador, y donde propiciar tal experiencia de inmediatez deja de ser propiamente un

<sup>50</sup> Para Astruc, cfr. MM: 233-235; cfr. MM: 211 sobre el cuadro de Fantin-Latour.

<sup>51</sup> Cfr. 3.7.6.

<sup>52</sup> MM: 266, 280-282, 328, 331, 357-358, 401, 597 n 233.

<sup>53</sup> CR: 200-201; MM: 302, 265-266, 343-344. La explicación de Fried es complicada, puesto que implica que la apelación y la distancia respecto al espectador son estructurales a la obra en la misma medida en que lo es la exclusión del espectador de la “escena” o acto de producción de la representación, alegorizada por la obra; y eso parecería situar el planteamiento de las obras de Manet en una gran proximidad al del *tableau* antiteatral.

<sup>54</sup> MM: 17, 289, 478 n 89, 479 n 96. Sobre cómo esta maniobra permite “construir” la relación obra-espectador en la propia representación, cfr. más abajo nuestro apartado 3.9.4.; Fried explica también que por ello mismo Manet tenía problemas con el género de retrato propiamente dicho, ya que en éste la confrontación, pero en tanto que confrontación psicológica “mala”, era una convención preestablecida, que no se dejaba “construir” fácilmente de acuerdo a los intereses y fines artísticos de Manet.

<sup>55</sup> MM: 307, 356, 358-359, 397. Cfr. MM: 224, donde Fried identifica lo “decorativo” con la confrontación directa con el espectador; Fried se refiere a *Púrpura y rosa* (1864), de Whistler.

objetivo prioritario del arte<sup>56</sup>. Gustave Caillebotte habría sido el único en entender con plena consciencia de su significado el propósito original de Manet, convertido en imperativo formal positivo su uso de la *facingness* (la explotación de toda la superficie del soporte para enfrentarla al espectador), a diferencia de la mera planimetría decorativa impresionista; en una “respuesta dialéctica” que combina la *facingness* con elementos de la ya caduca tradición absortiva, introduciendo figuras que están en orientación frontal o dirigida hacia el plano pictórico y sin embargo ocultan o desvían el rostro y tienen movimiento de orientación vectorial hacia la profundidad (*Acuchilladores de suelos* y *Los remeros* son los ejemplos); o incluso, en una obra como *Interior, mujer ante una ventana* (1880), el papel de la figura frontalizada lo ocuparía un elemento gráfico llamativo y atrayente como el del luminoso letrero comercial de caracteres dorados<sup>57</sup>.

En su crítica de arte, Fried partía ya de una formulación de esta problemática en los términos y situación propios del modernismo, pero que al mismo tiempo supondría una recuperación, por parte del propio Fried en función de crítico, de la aspiración de cercanía e inmediatez de la época premodernista como criterio normativo. Así, por ejemplo, al analizar los “polígonos irregulares” de Stella y su fracaso o éxito en imponerse como figuras, el análisis fenomenológico del cuadro fallido que Fried propone es en términos de distanciamiento: si la obra es fallida, los diversos polígonos de estatuto mixto, literal-ilusorio, en los que se divide la figura total del soporte, en lugar de estar en mutua paridad, parecen competir unos con otros; el espectador tenderá a verlos “distanciadamente” y como enmarcados por un borde más amplio que abarca las diversas figuras en conflicto<sup>58</sup>. En los textos sobre Anthony Caro ocurre lo mismo: el éxito de la obra consiste en lograr comunicar con inmediatez su significado gestual y expresivo, y cuando la obra no lo logra esa inmediatez, ha fracasado. Y en general, el gran logro de Caro, lo que hace de él una “fuente de sensibilidad antiliteralista” para Fried, consiste en ser capaz de crear el mayor número de piezas que evitan los malos efectos del distanciamiento y el cortocircuito de la transmisión semántica que llevarían a la afirmación literalista de la objetualidad genérica de la obra artística; dicho logro equivale a afirmar la convicción en la representación. Lo que está tras el debate contra el literalismo en “Art and objecthood” es un conflicto con la “sensibilidad corrompida” del literalismo: “no es básicamente una cuestión de programa e ideología sino de experiencia, convicción, sensibilidad”<sup>59</sup>. La experiencia de la obra literalista es de “aislamiento”, “distancia” y “confrontación”<sup>60</sup> entre el espectador y un objeto que “se dirige a él desde el exterior”; experiencia que es constitutiva de ambos, como sujeto y objeto:

Es el carácter explícito, es decir, la pura persistencia con la cual la experiencia se presenta ella misma como dirigida [al espectador] desde fuera [...] lo que simultáneamente le hace un sujeto – le hace sujeto – y establece la propia experiencia como algo parecido a la de un objeto, o más bien, [como experiencia] de la objetualidad. [AaO: 159]

Si el modernista apuesta por la gestión adecuada de la literalidad de la obra artística y la afirmación de su independencia frente al espectador, contra la hipóstasis literalista del espectador y la literalidad, y si, frente al abandono literalista de las prácticas artísticas

<sup>56</sup> MM: 279-280. Fried señala excepciones, ya dentro de la etapa impresionista: Pissarro significaría una pervivencia de un realismo corpóreo que promueve relaciones de congruencia entre obra y cuerpo del artista, no de confrontación con el espectador; y en el mismo sentido se encaminan ciertos aspectos de su propia interpretación de Caillebotte en “Caillebotte’s Impressionism”.

<sup>57</sup> CI: 10-11, 13, 45 n 25.

<sup>58</sup> SaF: 92.

<sup>59</sup> AaO: 160.

<sup>60</sup> AaO: 153-154.



tradicionales, aboga por la búsqueda de nuevas convenciones para ellas, es en aras de preservar la capacidad de convicción del arte, que es preservar también la inmediatez de su experiencia. El argumento antiliteralista de “Art and objecthood” prueba que tal era la sensibilidad de Fried como crítico en la década de 1960.

Pero esa sensibilidad la manifiesta Fried ya algo antes de dicho argumento, en su debate sobre la “no-composición” en “Some notes on non-composing”, “Jules Olitski’s new paintings” y algún otro texto anterior a 1966. En el primero de ellos, encontramos la presencia de la dualidad entre visión empática y estética, aunque no explícitamente tematizada en tales términos. Según este argumento, a la tentación de una actitud compositiva por parte del artista en el momento de la producción, corresponde la tentación de la visión distanciada (más tarde, “estética”) para el espectador en el momento de la recepción<sup>61</sup>. Como ha hecho notar Harry Cooper, “Some notes on non-composing” anticipa el argumento “semántico” de “Art and objecthood”, y más aún, presagia sorprendentemente lo que sería la “teoría de la teatralidad” que vertebra la posterior práctica historiográfica de Fried desde los años 70<sup>62</sup>:

... ver la obra en términos composicionales está relacionado con retroceder (e incluso con tener espacio para retroceder: siendo la implicación que nuestro impulso, e incluso nuestra necesidad, de retroceder es tal que si tenemos espacio para ello lo usaremos). Cuando el artista retrocede empieza a preocuparse por cuestiones como el equilibrio, la apariencia de conjunto, etc., y así arruina la obra. Y cuando nosotros [los espectadores] retrocedemos, la arruinamos para nosotros mismos. Empezamos a componer. [...] Nos alejamos [de la obra], vemos qué aspecto tiene, nos preocupamos por su apariencia – sobre todo, la ponemos a distancia: *esto* es lo que significa componer, verla en términos composicionales. La alejamos. Y nuestra inclinación a hacerlo equivale, en efecto, a un deseo de escapar de la obra, de romper su poder [*grip*] sobre nosotros, de apartarnos [*to pull out*]. Y no se aleja uno sólo un poco, o más o menos. (La comparación relevante aquí es con las relaciones humanas.) O se esta dentro o se está fuera: y si uno se aleja, cualquiera que fuera o pudiera haber sido el poder de la cosa, queda interrumpido o abortado. Hay incluso un determinado sentido en el que es sólo entonces cuando uno comienza a ver: cuando uno se convierte en espectador. Pero por supuesto, el objeto (o persona) que ahora se ve por vez primera, ya no es el mismo. [SNNC: 205-206]

Más claramente que en ningún texto precedente en la obra crítica de Fried, aparecen aquí vinculados la figura del espectador (con la distancia estética que, desde Kant, comporta aquélla con respecto al objeto de contemplación) y su momento de constitución, a un resultado negativo, opuesto a la inmediatez, y que disuelve el poder de la experiencia artística. De un modo claro, también, aparece la analogía entre la situación de distancia en la relación obra-espectador y la del escepticismo de las otras mentes y la teatralización de la vida moral y de las personas en Cavell. Al igual que al artista modernista, al espectador se le pide no adoptar una actitud compositiva, que reduce la obra acabada a una unidad relacional de elementos decorativos según un criterio formalista de unidad artística. Se le pide esto explícitamente, tal vez, contra el literalismo; pero implícitamente, también contra el formalismo, pues “composición”, “contemplación”, “distancia”, son términos que Fried asocia con el léxico típicamente formalista.

<sup>61</sup> Se trata también de un argumento contra la objeción formalista de una “falta de contenido formal” o de articulación composicional en las obras de los artistas defendidos por Fried. Lo más notable es que, en esta ocasión, el argumento defensivo no es una apelación a la ubicación histórica de las obras basada una adecuada hermenéutica del arte moderno reciente: se basa, por contra, en una apelación a la respuesta intuitiva del espectador, y en una crítica a la resistencia del espectador y del crítico a entregarse a dicha respuesta. En “Three American painters” y “Shape as form”, el argumento principal, en cambio, es de corte histórico-hermenéutico.

<sup>62</sup> Según indicación de Fried. Cooper ha sostenido esta opinión en un ensayo no publicado sobre la problemática de subjetividad, la estructura pictórica y la composición en algunos de los escritos tempranos de crítica de arte de Fried. Nuestras menciones al texto inédito de Cooper se basan únicamente en los comentarios que hace Fried al mismo en AIMAC: 64-65 n 46.

Se puede entender, pues, esta polémica como un debate contra la concepción del acto de recepción de la obra de arte como “contemplación”, y al mismo tiempo, a través de ello, contra el formalismo, al establecer un vínculo entre contemplación, distancia y pérdida de inmediatez. La experiencia artística de la obra de calidad es una experiencia de inmediatez en que el sujeto de la experiencia queda bajo un poder de convicción que es propio de la obra lograda. El momento de separación y juicio que comporta la contemplación es un momento de alejamiento y, por ello, de caída de la intensidad e inmediatez de la experiencia. Esa caída es una adulteración, o pérdida de autenticidad, que transfigura esencialmente a la obra de arte, y la convierte en otra cosa: hace de ella “meramente” el objeto (decorativo) de un análisis plástico, hace del espectador “meramente” un sujeto (distante). Pérdida y alejamiento quedan vinculadas al momento judicial de la recepción, que, dice Fried, “viene después”; y por ello, quedan vinculadas a los elementos de la experiencia estética en cuanto concebida como contemplación. A través de ello, quedan ligadas también a la figura misma del espectador y la distancia estética. Pero también la propia “visión”, como visión de la totalidad (sinóptica, contemplativa y distanciada), queda asociada y afectada por esta negatividad, pues la totalización requiere distancia. En contraposición, la experiencia auténtica de la obra artística, que es no-contemplativa, no-distante, y cuyo sujeto no es propiamente un espectador, implica un “estar-dentro” que tiene algo de ceguera, una imposibilidad de la visión sinóptica de la totalidad. La mirada distante (la del formalismo y también la del literalismo), por ser “contemplativa” es una mirada “composicional”: no capta el sentido de la obra, no establece con ella una relación de comunicación, no se enfrasca en una intensa vivencia imaginativa de ella, ni se deja empapar de sus efectos emotivos. La contempla desde la distancia como un complejo objeto material, decorativo; bello, quizás, pero frío, inexpressivo y vacío de sentido.

Sólo en un aspecto sí es muy “formalista” la posición expresada por Fried en este debate, y es en exigir al espectador que comparta con el artista la actitud y relación que vincula a este con la obra durante la actividad del proceso creativo, como garantía de la adecuada comprensión de la obra: “Quisiera sugerir que, como espectador, uno ocupa (o debería ocupar) una posición en relación con las esculturas acabadas de Caro análoga a la ocupada por Caro en relación con su obra en proceso – una posición, esto es, que podría ser llamada un punto de no-vista”<sup>63</sup>. Como en el primerísimo formalismo de un Fiedler (y salvando las muchas diferencias), es sólo durante el acto creativo cuando la obra está viva como “arte”; después, ha muerto, y todo acercamiento de un espectador sólo puede ser un intento de revivir los restos de aquello que aconteció en su producción. Ocupar la misma posición del artista ante la obra (es decir, la posición que caracteriza al artista operante como tal, no como primer espectador de su propia obra) es revivir ficcionalmente en la vivencia de la obra algo que es consustancial, según Fried, al propio acto de su producción, algo que sería la cercanía y la intensidad de la vivencia, y el carácter activo y participativo de la relación. Y quizás aquí termine la similitud con el formalismo; por ejemplo, la idea de la ceguera consustancial a la experiencia inmediata del arte, no quebrada aún por la distancia estética, es dudoso que tenga contrapartida exacta en el formalismo clásico, pues la inmediatez de la que habla Fried es la del “efecto”, y su naturaleza es de carácter emocional.

El origen de lo que aquí Fried caracteriza como una “actitud composicional” en la recepción de la obra de arte es ubicado por aquél, como el de la sensibilidad literalista, en “un hecho de la historia natural de la sensibilidad” que determinó la tradición del pasado reciente:

[Los cuadros de Stella] rehúsan ser vistos en estos términos [compositivos]. Si insistimos en abordarlos

<sup>63</sup> SNNC: 205.

de esta manera – o más precisamente, si cedemos a lo que supone una fuerte y profundamente arraigada inclinación a imponer consideraciones composicionales sobre ellos – parecerán, o *serán*, triviales y vacuos. (Esta inclinación no puede ser explicada simplemente como resultado de que hayamos sido condicionados por la pintura del pasado, en la que la composición ha jugado siempre un rol de enorme importancia. Tiene que ver con cualesquiera *hechos concernientes a nuestra historia natural* que urgieron a la institución de esa particular tradición artística en primer lugar.) Sobre todo, rehúsan el distanciamiento, la estetización de la obra de arte a través de la valoración y apreciación de sus cualidades meramente “formales” o “decorativas”, su sutil artificio y clandestina unidad, que es implicada al verlas en términos composicionales. En su lugar, exigen ser experimentados en su magnífica inmediatez o carácter directo, como el de un gesto o grito – aunque por supuesto, esta exigencia puede ser rechazada, como puede serlo la exigencia de un gesto o un grito, y distanciada, estetizada. [JONP: 37]<sup>64</sup>

Pero Fried no pudo llevar adelante estas ideas. La postergación del papel del juicio valorativo, la formulación en términos de oposición a la “composición”, la negación de la importancia de la articulación interna, la insistencia excesiva en la unidad total de efecto del objeto artístico, los hacía muy vulnerables a una confusión con ideas literalistas; y en época de “Art and objecthood”, dos años después, tras moderar su concepción “deductivista” y sus exigencias de objetividad en la creación, Fried había vuelto a un discurso que, sin renunciar a la valoración de la inmediatez y la cercanía, intenta vincularla y hacerla compatible con la articulación interna y la sintaxis (con su momento constitutivo de “pura diferencialidad”, esto es, distancia), concebidas como aspectos básicos de la “abstracción” y condición posibilitadora de la expresividad y de la comunicación<sup>65</sup>.

Probablemente, sin embargo, no sea mal modo de entender toda la actividad historiográfica de Fried el verla como una detenida investigación del “hecho constitutivo de la historia natural de la sensibilidad” del espectador moderno que lleva al primado del modo distanciado de ver las obras que instituye la mirada formalista, pero también la literalista, revelando así el parentesco de ambas en su propio origen. No debe sorprender que los ecos de las ideas del debate de Fried contra la “mirada composicional” vuelvan a resonar en *Absorption and theatricality*, y más todavía, en *Courbet's Realism*, ahora con las más modestas pretensiones de reconstruir el contexto problemático de comprensión del proyecto pictórico de un artista en su respuesta a la problemática más general de la tradición antiteatral a la que pertenece. Dichas ideas, en la citada monografía sobre el artista francés, dan lugar a una análoga crítica de Fried a la noción de “composición” como herramienta analítica de la concepción formalista, denunciando su reconfiguración en términos de “composición no relacional” con el fin de aplicarla a casos concretos particularmente renuentes al análisis; noción que Fried pone en evidencia como una encubierta declaración de impotencia teórica.

<sup>64</sup> Las cursivas en “hechos concernientes a nuestra historia natural” son nuestras. Las demás, son de Fried.

<sup>65</sup> Cfr. AaO: 150, 153, 161-162.

### 3.8.3. “Empatía”: Identificación, proyección y antropomorfismo

Tras la modalidad empática de visión se halla una facultad que la hace posible. La “empatía” es la facultad necesaria para una visión plena de la obra de arte; facultad que Fried caracteriza como una capacidad para realizar un acto voluntario de proyección imaginativa en la representación<sup>66</sup> que no se queda en la mera comprensión intelectual, y que permite al espectador recrear imaginativamente, sobre la base de su propia experiencia corporal y vital y de la analogía formal de dicha experiencia con las formas de las figuras representadas, los rasgos expresivos asociados a éstas, en una experiencia vicaria. Gracias a ello quedan activadas en la obra todas las cualidades implícitas de experiencia corpórea, cinética, sinestésica, motora, y demás modalidades sensoriales, así como las asociaciones de memoria, emociones, ideas, etc., que en un arte que trabaja básicamente con estímulos visuales (aunque Fried rehúse entender las artes plásticas directamente como “artes visuales”) sólo pueden quedar sugeridas. Cuando Fried habla de la constitución de una nueva subjetividad en el realismo barroco, se refiere a la aparición de un nuevo tipo de espectador capaz de realizar profundos, intensos actos de proyección; de modo que habría que pensar que, según Fried, sólo a partir de esta época surge para el arte un tipo de espectador dotado de facultad empática<sup>67</sup>.

La facultad empática, el ejercicio de la mirada participativa que ella conforma, son guías fundamentales en la práctica historiográfica de Fried; sobre todo a partir de *Realism, writing, disfiguration*; de modo que lo que en principio sería una constatación sobre una formación histórica particular y concreta, sobre un tipo de subjetividad y una estructura pulsional de la visualidad del espectador históricamente constituidos, toma en Fried transcendencia metodológica. Es esa facultad la que opera en los capítulos iniciales de sus grandes monografías, tras las frecuentes apelaciones de Fried a su “respuesta personal” a las obras, y tras su invitación al lector de ponerlas en relación con las suyas propias. En nuestro capítulo sobre semántica hemos mostrado la gran importancia que llega a adquirir, tanto en la crítica de arte como en la historiografía de Fried, la noción de un significado expresivo que es de carácter gestual y corpóreo<sup>68</sup>. Con ello, Fried se sitúa plenamente en la estela cavelliana de una concepción del cuerpo como matriz intencional de sentido, portador, en su materialidad, de toda la potencialidad posible de comunicación, pero también por ello mismo, de malentendido e inexpressividad, cuando el sujeto cae bajo la tentación del escepticismo y la relación intersubjetiva cae bajo la modalidad del distanciamiento. Pero en ese mismo capítulo, constatamos que la mimesis de la forma orgánica particular del cuerpo humano no es imprescindible para comunicar y expresar significados corpóreos y gestuales humanos, sino que podía incluso llegar a convertirse en un obstáculo, cuando el cuerpo no aparece más que como masa orgánica o “cuerpo abyecto”, incapaz de hacerse transparente a su significado expresivo, o carente de él (cual sucede a la comunicación interpersonal en el escepticismo cavelliano de las “otras mentes”). Por ello mismo, aunque en arte figurativo la mayor ventaja en este sentido la llevan los géneros narrativos o al menos “figurativos” en sentido estricto, de figura humana, no es necesario que la figura humana sea el objeto de la representación para que ésta aparezca cargada de gesto expresivo corpóreo y humano. Y ello se debe al funcionamiento de la facultad empática del espectador en el acto de la recepción de la obra de arte, facultad cuya potencia no conoce límites.

<sup>66</sup> RWD: 71.

<sup>67</sup> ToC: 50 n 47.

<sup>68</sup> Cfr. los apartados 3.7.2., 3.7.3., 3.7.4.

Sería difícil concebir de otra manera que con apoyo en una facultad empática semejante los análisis que propuso Fried de las cualidades expresivas de obras de Caro o Noland, incluso las ficciones “autopoiéticas” que a Fried le suscitan ciertas obras de Olitski. Y en *Absorption and theatricality*, sería difícil concebir sin un espectador dotado de ella la estrategia antiteatral de “penetración” en obras de paisaje; y también en las obras que no son de ese género, los mecanismos de identificación que se ponen en juego cuentan con una capacidad empática, pues, ya que en ellas la participación del espectador en el mundo de ficción sólo es posible por un acto de identificación con los personajes, acciones y situaciones representados, que sólo puede ser un acto empático. El propio hecho de reconocer la representación de una figura humana (hecha de signos, signos pictóricos y artísticos) como tal representación *de* figura humana, de poder ver lo representado en obras figurativas *como* figuras expresivas, personajes animados por emociones e intenciones, y no sólo ver la representación como un objeto material, es ya la manifestación de un acto empático. Tanto en *Courbet's Realism* como en *Menzel's Realism*, el acto empático tiene una importancia central para la intuición básica de Fried, a lo largo de los respectivos primeros capítulos, que permite a éste formular sus hipótesis interpretativas elementales sobre el proyecto pictórico de ambos artistas; es decir, sólo porque el historiador, como espectador, parte de una experiencia personal basada en un acto de empatía sobre aspectos de lo representado, sobre todo de la figura humana o de miembros y partes de ella, puede constatar que el verdadero objeto de representación de Menzel o de Courbet era la vivencia de la corporeidad, con la tensión muscular y la expresividad fisiognómica que anima el cuerpo y sus partes, y no meramente la representación plástica y tectónica de su envoltura corpórea externa.

La mención a esta facultad aparecía ya en *Realism, writing, disfiguration*: era, como arriba hemos visto, un aspecto implícito en la caracterización de la “mirada participativa”. Pero en *Courbet's Realism*, se produce por primera vez en la obra de Fried la explicitación de un aspecto de la facultad empática que rebasa con mucho los límites estrictos del mecanismo de identificación del espectador con la representación de figura humana cuyos rasgos estructurales están pensados para la máxima similitud con los de su propio cuerpo, para facilitar su identificación empática y la proyección de su propia vivencia corporal. En la obra citada, Fried parte de una discusión sobre una serie de dibujos atribuidos a Courbet por el historiador Klaus Herding, con juegos de “imágenes múltiples, “antropomórficos”, que sugieren “imágenes inconfundibles de caras humanas y animales en follaje, rocas y nubes”<sup>69</sup>. Aunque Fried rechaza tanto la atribución de esas obras a Courbet como la hipótesis de que el juego de imágenes múltiples en otras que sí son de Courbet sea intencionado por parte del artista (es decir, que el artista las planteara intencionadamente como ejercicios de sugestión de “imágenes de lecturas múltiples”), sí acepta la existencia de tal multiplicidad de lecturas de las diversas figuras y elementos representacionales, en un gran número de obras de Courbet, incluyendo muchas que por su tema no parecerían “figurativas” en absoluto: bodegones, paisajes sin figuras (incluso sin figuras animales). Fried denomina “antropomorfismo”, en un sentido amplio, a la capacidad de representaciones o de elementos dentro de ellas, que en principio no tienen por qué ser figurativos, para estimular la percepción de cualidades expresivas y orgánicas de seres animados, y particularmente, las del cuerpo humano<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> CR: 239. La discusión y las reflexiones subsiguientes de Fried sobre el “antropomorfismo” se encuentran en el capítulo séptimo, CR: 238-254.

<sup>70</sup> Una forma de “proyección antropomórfica” completamente habitual es que Umberto Eco señala que tiene siempre lugar en nuestro reconocimiento y, dado el caso, identificación, con las imágenes especulares: si no adoptásemos espontáneamente esta manera antropomórfica de verlas, que no es sino proyectarnos a nosotros mismos sobre ellas, no tendríamos por qué ver las imágenes especulares como imágenes “de” nada (aparecerían

A pesar de no ofrecerse un desarrollo teórico de la noción de “empatía” en *Courbet's Realism*, la percepción de estas cualidades se atribuye allí a la capacidad de dichas representaciones “antropomórficas” para movilizar la capacidad empática del espectador. Fried se apresura a aclarar que el fenómeno no tiene relación directa con el proyecto pictórico de este artista, ni siquiera teniendo en cuenta que en buena medida es inconsciente, sino que se trata de una “consecuencia lateral no intencional” del mismo:

Lo que para mí está en juego en todo esto es considerable, porque en respectos obvios mi lectura de la propuesta de Courbet no sólo sería capaz de acomodar un coeficiente de antropomorfismo, sino que descubriría positivamente en este último la confirmación de mis tesis. Específicamente, la tesis de que Courbet como pintor espectador continuamente intentó transportarse dentro de la pintura en la que estaba trabajando podría tomarse como explicación de la irrupción de imaginería antropomórfica en su arte, no tanto sobre la base de que tal imaginería indique la “presencia” del pintor-espectador dentro del cuadro como porque una posible consecuencia del proyecto antiteatral de Courbet tal como lo he descrito sería una “corporeización” del campo representacional – una proyección de sensación corpórea en varios elementos dentro de él – que bien podría encontrar su expresión desplazada en tal tipo de imaginería. [...] quisiera sostener que los rasgos de aquellos cuadros que asocio con la noción de antropomorfismo no son, con mucho, producto de la intención consciente – de hecho me inclino a dudar de supuestas instancias de antropomorfismo en Courbet que vayan demasiado lejos. [...] Y sugiero que un enfoque más productivo del asunto comenzaría por resistirse a toda definición demasiado precisa o limitada del antropomorfismo, en beneficio del interés de registrar tanto el rango como la variedad de la imaginería en la obra de Courbet que podría ser entendida, de modo tan vago como sea, en esos términos. Se podría objetar que un modo tan libre de proceder se arriesga a diluir el concepto más allá de toda posibilidad de reconocerlo. Pero el concepto es mucho menos importante que los fenómenos que puede ayudar a poner de relieve... [CR: 241]

Fried incorpora así obras de bodegón y pequeños paisajes a su lectura del proyecto pictórico de Courbet: obras como *Manzana, pera y naranja* (1872), o *Cesta de Flores* (1863) aparecen cargadas de tanta expresividad fisiognómica o gestual como un rostro o un cuerpo humano. El propio artista es aquí el primer sujeto del acto empático, que le facilita la relación de fusión corporal con su obra en temas de género menor, como bodegones y pequeños paisajes: éstos quedan analogados a su propia estructura corporal. Pero también el espectador es sujeto de tales actos, cuando “lee” antropomórficamente las obras de tal manera, y no sólo ni necesariamente las de Courbet. Gracias a la empatía, el espectador puede “leer” los significados expresivos proyectados por un artista en su obra, y se establece el vínculo de comunicación con él; pero debido a la empatía, el sujeto humano que es el espectador se “lee” también a sí mismo en la obra, porque posee, como el artista, una corporeidad humana, cuya vivencia subjetiva proyecta.

De este modo, según Fried, nos hallamos ante una “antropomorfización” generalizada y masiva de todo el campo de la representación: una expansión proyectiva de la vivencia del cuerpo humano a todos los elementos figurativos, en la producción y en la recepción de la obra de arte. Ello moviliza un continuo intercambio de rasgos comunes entre partes de las figuras o elementos de la representación, que asimila rasgos de aquellos elementos que no son

---

simplemente como configuraciones de manchas, colores, reflejos, sobre una superficie pulida, y con sus propias características). Pero lo hacemos, y sólo entonces surgen fenómenos como el de la “inversión de la lateralidad” de la supuesta figura humana reflejada, que hace a ésta zurda con respecto a una persona que se toma como su “original” real, cuando ésta es diestra. Sin proyección antropomórfica no habría “inversión especular”: el fenómeno es de importancia crucial para los argumentos de Fried sobre el *dispositif* y el “autorretrato especular”; y Fried no deja de mencionarlo, aunque sin hacer más reflexión sobre ello, ni ponerlo tampoco en explícita conexión con la cuestión de la empatía. Cfr. MM: 902 n 9. Fried cita la obra de Eco, *Semiotics and the philosophy of language*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, pp. 205-206 (*Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino: Einaudi: 1984).

figuras humanas a otros rasgos de los que sí lo son, y convierte a la representación en un campo de fuerzas de transformación; nada más natural que “leer” esos parecidos mediante el método interpretativo analógico, y entenderlos desde la ontología continuista del “positivismo espiritualista” de Ravaisson, y su noción de “continuidad de los entes”, que niega fronteras absolutas entre lo vivo y lo inerte<sup>71</sup>. Si recordamos el debate de Fried contra el literalismo, la ampliación de la noción de “antropomorfismo” que propone aquí Fried en la recepción de la obra artística, supone lo más diametralmente opuesto a la pretensión minimalista de presentar obras que serían justamente una representación del cuerpo humano como “objeto”, en lo que éste más tiene de inexpresivo, inerte y opaco. Fried está sosteniendo con esto que toda representación, al menos la figurativa, pero al margen de que sea o no propiamente “de figura” (humana), está cargada hasta en sus elementos más insospechados de una expresividad potencial que resulta de la facultad empática del espectador para proyectar su vivencia interior sobre la representación. Ciertamente que el resultado se logra, como admite Fried, al precio de ampliar la noción de “antropomorfismo” a cualquier tipo de percepción, clara o vaga, de cualidades expresivas en la imagen, desde figuras antropomorfas o zoomorfas hasta configuraciones de elementos que parecen sugerir gestos y actitudes propias de seres humanos, e incluso de animales.

En *Manet's Modernism* no sólo las personas y objetos representados en los *tableau-portraits* de Manet intercambian cualidades psicológicas, sino que es la obra en su conjunto como tal, como unidad, definidas como totalidad por propiedades expresivas personales, lo que se presenta como objeto de la operación de antropomorfización, en virtud del modo “presentacional” de teatralidad: “*el propio cuadro mira o lanza su mirada o la fija sobre uno*”<sup>72</sup>. Pero el desarrollo más explícito y sostenido de la cuestión de la proyección empática lo presenta Fried en *Menzel's Realism*. En el primer capítulo Fried ya señala la centralidad, para su interpretación del proyecto artístico de Menzel en este libro, de la empatía, o de lo que aquí denomina una “misteriosa facultad de proyección”, para la cual exige una mayor aclaración de su estatuto de la que él mismo ofreció en *Courbet's Realism*<sup>73</sup>. Sólo así se aprecia como particularidad de Menzel, y frente al tipo de intereses representacionales “objetivistas” característicos de artistas de otras tradiciones (como sería el francés Degas), su atención a detalles de los objetos que revelarían su relación con sus dueños o usuarios, en representaciones de objetos y ropajes donde la huella o el volumen del cuerpo del usuario ha quedado impresa, y que el espectador empáticamente sensible no puede dejar de contemplar como si estuvieran cargadas de una energía vital: ejemplificarían una dinámica empática de “transferencia”<sup>74</sup>. Y en el capítulo quinto, Fried por primera vez presenta una contextualización histórica de la noción de “proyección empática” que había venido poniendo en juego sin más aclaraciones en sus obras precedentes, en su formulación y su contexto originario, las obras de los grandes teóricos tardo-decimonónicos de la empatía, como Friedrich Theodor y Robert Vischer o Theodor Lipps. Examinando algunos de estos escritos<sup>75</sup>, Fried asume el modelo de Vischer de identificación sujeto-fenómeno basado en la

<sup>71</sup> También Fried vincula el antropomorfismo al ideal antiteatral. Fried se basa en la caracterización baudelaيرية de “lo grotesco”, uno de cuyos rasgos es la inconsciencia de sí, cualidad antiteatral donde las haya, para sostener que, puesto que también lo antropomórfico de la naturaleza es inconsciente de sí (no intencionado), redimiría a la naturaleza de teatralidad al hacer posible una representación antiteatral de ella; cfr. CR: 253-254. El texto de referencia de Baudelaire es “Sobre la esencia de la risa”, de 1855.

<sup>72</sup> MM: 469-470 n 26; cfr. también MM: 302, 573 n 97.

<sup>73</sup> MR: 13-14, 34.

<sup>74</sup> MR: 1-2, 42. Las obras propuestas por Fried son, entre otras: *Cama deshecha* (MR: 40-42); *Abrigo de piel en un sofá*, (MR: 46), y la serie de estudios de armaduras a las que ya hemos aludido en otras ocasiones (MR: 55-57).

<sup>75</sup> Particularmente, Fried remite a “Über das optische Formgefühl” (1872), de Robert Vischer. Fried usa la

analogía estructural entre éste y el sujeto<sup>76</sup>. Entiende la empatía como una facultad interpretativa bidireccional, de proyección, donde el sujeto proyecta su experiencia de sí y su estructura fenomenológica en aquello que percibe; la concibe como un acto de “transferencia”, en que el sujeto confiere su propia energía psíquica y vital al fenómeno; como un acto de “identificación” y como una actividad “mimética”, pues el sujeto, a su vez, adopta y es afectado por la forma de lo que percibe, la cual forma interpreta también según su propia estructura.

Fried encuentra que la proyección empática, operante en artista y espectador, se basa en la similitud de la estructura de la corporalidad humana con la de los fenómenos de la realidad, y que nos permite “leer nuestra imagen en todos los fenómenos”, proyectando nuestra experiencia vivida en ellos; y del mismo modo, permite experimentar cualidades expresivas humanas y corpóreas en obras artísticas y arquitectónicas y sus elementos formales; dando lugar a actos de identificación del espectador, sea con la obra artística, sea con su mundo real. Es una facultad cuya sede es la subjetividad reflexiva del espectador y su capacidad de representación<sup>77</sup>, e implica una relación de cercanía con la obra. Una actividad que nunca deja de ejercer el sujeto que percibe, aunque sea en un “grado cero” o mínimo de empatía<sup>78</sup>. Opera en el sujeto automáticamente, inconscientemente, en todo momento; pero en casos en que la inteligibilidad expresiva del fenómeno es mínima, o sus rasgos son incompletos o insuficientemente determinados para establecer la analogía estructural que suscita la proyección, se eleva a conciencia el papel activo del sujeto que proyecta su energía en el fenómeno<sup>79</sup>, con un máximo de intentos interpretativos frustrados que no pueden dejar de ser estimulados, un mínimo de rendimiento significativo, y un efecto de irrealidad, pero también mágico y de fascinación, debida a la autoafección subjetiva del espectador en su actividad proyectiva sobre la imagen; efecto que sería el equivalente, pero de distinto carácter, al complejo “llamada-parada-transfixión” de la fenomenología de la experiencia estética en la tradición antiteatral<sup>80</sup>. De aquí la noción de “esfuerzo de la visión”<sup>81</sup>, que forma parte de la modalidad de mirada participativa<sup>82</sup>. La proyección empática es el vínculo de sentido e inteligibilidad entre el acto creativo, su producto, y la mirada del espectador; la experiencia y memoria corporal del artista se proyecta mediante la energía corpórea del pintor en la actividad intencional y física de pintar y queda registrada en rasgos (presión, dirección, etc.) de las marcas y demás elementos plásticos de la obra acabada<sup>83</sup>. Fried,

---

traducción inglesa de la antología *Empathy, form and space* de Mallgrave e Ikononou; y comenta también los pasajes más relevantes de la *Psicología de la Arquitectura* de Wölfflin y algún extracto de “La esencia de la creación arquitectónica” (1893) de August Schmarsow, ambos contenidos en esa antología. Su “examen”, sin embargo, es algo decepcionante: Fried simplemente cita extensos pasajes, y los alterna con breves comentarios personales no siempre aclaradores, en un capítulo que es, con mucho, el más breve del libro (cinco páginas).

<sup>76</sup> MR: 37-38.

<sup>77</sup> MR: 89.

<sup>78</sup> MR: 228.

<sup>79</sup> MR: 57, 139.

<sup>80</sup> La diferencia es que en el caso de la tradición antiteatral, la serie de fases del complejo es disparada por el “efecto realidad” de la representación, debido a la ausencia de señas de presencia del espectador en ella, y al consiguiente olvido de sí de éste, mientras que en el efecto mágico de la empatía es al contrario: la sensación es ambigua, de irrealidad, y se incrementa la autoconciencia del espectador. La fascinación del espectador se debe en cada caso a razones opuestas. Recordemos también lo que parecía ser un tercer caso, el de la “perturbación de la visión”, donde la fascinación resulta del conflicto de atracción y repulsión de la mirada.

<sup>81</sup> MR: 196.

<sup>82</sup> Este sería el modo de mirada requerido por la estructura pictórica típica de Menzel (MR: 20); pero también lo que los críticos franceses realistas entendieron en términos de “exceso” en obras de sus artistas contemporáneos de la “generación de 1863” (MR: 126); y también, como vimos más arriba, lo que exigen las obras de Eakins.

<sup>83</sup> MR: 249.



incluso, se plantea la legitimidad de extrapolar la percepción moderna de la obra al pasado<sup>84</sup>, pretensión que en *Courbet's Realism* reprochaba al formalismo como efecto no intencional de su sometimiento a una “dialéctica” de la intención original y el efecto presente.

Además de llevarle a descubrir una preocupación, aunque pasajera, del formalismo fundacional que está mucho más cerca de las suyas propias de cuanto seguramente Fried hubiese podido llegar a creer en sus momentos de más intensa polémica anti-formalista, esto conduce a una expansión del alcance de la capacidad de la facultad empática del sujeto espectador para la generación de efectos antropomórficos, por encima incluso de cuanto se postula en *Courbet's Realism*. Pues el acto empático de transferencia energética no es algo que sólo acontezca al sujeto de la facultad proyectiva en tanto que sujeto constituido como espectador, en la experiencia del arte, sino que es algo que ocurre en todo momento en la vida real: se produce en el intercambio cotidiano de los sujetos con sus objetos de uso y los lugares que habitan, dejando unos y otros llenos de huellas de su presencia. En artistas del realismo corpóreo, como Menzel, es la propia memoria corpórea del artista lo puesto en juego en la sugerencia empática de sus obras, con independencia de la participación “real” o no del artista en la escena representada, e incluso de la “existencia real” de tal escena<sup>85</sup>. Son tales actos de proyección los que un artista como Menzel experimenta como “respuestas fisiológicas, involuntarias”<sup>86</sup> a su entorno: no porque sea artista, sino porque es un ser humano, y porque la relación del hombre con su entorno es empática; y esto es lo que, como artista, puede verse inclinado a representar, y lo que un espectador sensible puede descubrir en su pintura, porque como ser humano lo comparte con Menzel, pero como espectador, la experiencia de la pintura estimula su facultad empática. La identificación proyectiva del espectador con todo el mundo de objetos y personajes de una representación artística como las de Menzel le permite ver en *El Kronprinz Frederick visita al pintor Pesne* un momento privilegiado del mundo con su pluralidad de dimensiones, con la vividez con que, gracias a esa misma facultad, lo experimenta en la realidad misma<sup>87</sup>. El acto empático en cierta medida es voluntario, y su sujeto puede llegar a ser consciente del mismo: es un acto de reflexión. Sin embargo, ese sujeto no es el “yo pienso” kantiano que acompaña como referente a todas sus representaciones: es un sujeto de carácter descentrado, su operación tiene carácter “perspectivo” y se dirige a muchos focos de atención posibles; y no le queda muy claramente marcada la frontera entre lo que es su propia subjetividad que se proyecta en lo otro y lo que es su identificación con algo otro de sí mismo, y a lo cual termina a su vez asimilándose<sup>88</sup>.

Fried se apropia de la noción de benjaminiana de “huella” (aunque con una lectura polémica, políticamente opuesta a la frankfurtiana, de la que en otro lugar nos ocupamos), para localizar y designar el rasgo del objeto que suscita la proyección empática; y, fascinado por la idea marxiana de Elaine Scarry de que el mundo de objetos que el hombre habita sea como una enorme extensión protética que transforma la corporeidad colectiva de la humanidad, como un envoltorio global que la reviste, señala que actividad de la impresión de huellas se realiza en un doble sentido: del mundo de objetos sobre la corporeidad humana que lo habita, y viceversa. A través de las huellas, existiría, según Fried, una relación primaria del mundo de objetos a la corporeidad humana que excita en todo momento la proyección

<sup>84</sup> MR: 41. Dice Fried que, con independencia de si en la época se veían así o no, “es imposible para el espectador moderno no responder en estos términos [empáticos]” a las obras de Menzel.

<sup>85</sup> MR: 42.

<sup>86</sup> El crítico francés Edmond Duranty, según la lectura de Fried, habría entendido que así operaba en la mirada del artista Menzel, como automatismo de estímulo-respuesta; cfr. MR: 131.

<sup>87</sup> MR: 47, 57, 131, 193.

<sup>88</sup> MR: 88-89. Suscita estas reflexiones de Fried *La habitación con Balcón* de Menzel (1845).

empática<sup>89</sup>; las huellas en el traje o el objeto de uso nos permiten, nos llaman a reconstruir imaginativa y empáticamente la presencia de la persona que las dejó en ellos. Fried señala que un cuadro de Menzel como *Patio trasero* ofrece una visión de la realidad,

...por todas partes en construcción y al mismo tiempo recayendo constantemente en lo informe, como anclada por la posición implícita del espectador y descentrada por invitaciones a la atención empática del espectador mutuamente concurrentes, como [un mundo] repleto en el sentido de estar interminablemente lleno de particulares “activables” y vacío en el sentido de que no hay nada que atraiga y *mantenga* el ojo. [MR: 233]

y caracteriza como “hipnótico” y “fantasmagórico” (expresiones que recorren el libro) el efecto de imaginar la presencia humana allí donde sólo hay objetos y huellas. La facultad empática que permite la comprensión de la pintura en la recepción de la obra de arte es la misma que funciona constantemente en el trato humano con la realidad, y también entre los hombres (nos permite, entre otras cosas, experimentar a los otros seres humanos como tales, *porque* son semejantes a nosotros). Y lo permite mediante un acto interpretativo de proyección y autorreconocimiento sobre “huellas” en los objetos, a las que equivalen en la recepción artística las marcas, que las artes plásticas producen en cuanto que técnicas de alteración de superficies: el uso de objetos y la producción de representaciones son igualmente actos de marcado por “transferencia de energía”<sup>90</sup>, actos que en la relectura empática son “reactuados” por el espectador, volviendo a transferir su propia energía a las formas vacías. De modo que en el límite, la pintura permite concebir y representar un mundo absolutamente saturado de energía vital y expresividad humana por efecto de la proyección antropomórfica estimulada por marcas, huellas<sup>91</sup>:

...un mundo nada más que de huellas, nada sino la evidencia del intercambio o transferencia en la ausencia de originales vivos; como si la proyección de sentimiento vital en el curso del trato cotidiano de los seres humanos con el mundo de cosas hubiera sido tan intensa y continua y se hubiera mantenido durante tanto tiempo [...] como para no dejar lugar para las personas [...]. Un mundo semejante sería como uno habitado por fantasmas, un mundo que el espectador real sólo puede barruntar... [MR: 246]

Al igual que permite lecturas antropomórficas de cada elemento de una representación artística, la dinámica de proyección empática, llevada al límite, permite imaginar un mundo cuya visión ha quedado tan totalmente antropomorfizada que ya no es necesaria siquiera la presencia del hombre; mundo que si no es, de momento, el “real”, sí al menos puede ser representado por el arte<sup>92</sup>. Una especie de “magia laica”, panpsiquista, que opera una reanimación (“reencantamiento”) de todos los aspectos inertes del mundo real, y cuyo resultado Fried llama una “fantasmagoría”: nociones que llevan a Fried a un cierto aspecto de su ideario ontopolítico inmanente de redención del desencantado mundo moderno de la tecnociencia<sup>93</sup>.

El protagonismo otorgado por Fried a la proyección antropomórfica basada en la empatía le sitúa, desde cierto punto de vista, claramente en la línea de las estéticas de la expresión, y muy lejos del formalismo<sup>94</sup> (que pronto se distanciaría de la Teoría de la

<sup>89</sup> MR: 47, 52.

<sup>90</sup> En MR: 252, Fried describe la producción de marcas representacionales de pintura y fotografía como una “dinámica de transferencia”: químico-causal en fotografía, energético-corpórea en pintura y dibujo; el espectador intuye esta última, implicada en los rasgos de la imagen, por empatía.

<sup>91</sup> La obra de Menzel que suscita estos comentarios es un estudio al óleo de máscaras y vaciados de 1872.

<sup>92</sup> MR: 232, 245-246, 255

<sup>93</sup> Sobre el cual ideario, cfr. el apartado 3.11.3.

<sup>94</sup> Cfr. por ejemplo Mikhail Bakhtin y Tatiana Bubnova, que en su *Estética de la creación verbal* (trad. cast. de

Empatía). Hay, sin embargo, algo que no acaba de cuadrar en este interés de Fried por la empatía. En realidad, lo que se encuentra bajo esta designación son fenómenos, cuando no de autorrepresentación, sí al menos de autorreconocimiento e identificación: el espectador comprende de la representación justo aquello en lo que él es capaz de identificarse parcialmente, por analogía. La teoría clásica de la empatía se basaba en la noción de parecido, al menos la de parecido parcial: semejanza, analogía. Es algún tipo de semejanza estructural entre nuestro cuerpo y la forma sobre la que proyectamos la empatía, lo que nos permite identificarnos con ésta y proyectar sobre ella nuestra propia experiencia de la vida corpórea, leyendo en ella la expresión corpórea de lo humano. Y la propia práctica de Fried, crítica e historiográfica, en la medida en que se basa en la noción de empatía o en actos empáticos, en alguna medida sigue dependiendo de ese modelo de autorreconocimiento por parecido: la facultad interpretativa de lectura de metáforas y analogías que Hegel denominó “intuición”<sup>95</sup>, no sería en el fondo más que una facultad empática, que opera por un principio de mimesis parcial, es decir, analógica. Eso es lo que se pone de relieve justamente en *Menzel's Realism*: en este libro, Fried señala, para empezar, que el fenómeno de la proyección empática es un fenómeno de identificación por “mimesis”<sup>96</sup>; si bien “mimético” no puede ser aquí literalmente imitativo en un sentido pasivo, pues está puesta en juego la actividad “reflexiva” de la conciencia: es en primer lugar la actividad del sujeto la que se proyecta en el fenómeno y luego se identifica con él.

Fried señala, más aún, que a una estética de la empatía necesariamente le es ajeno el problema de la teatralidad: establece un tipo de relación obra-espectador diferente y en cierto sentido opuesta a la de la tradición antiteatral. Y aunque un pintor como Menzel composicionalmente emplee estructuras absortivas, no usa la absorción con fines antiteatrales: las figuras no se agrupan en un *tableau* que se disponga con relación a una “audiencia”, pues la noción de “audiencia” como entidad unitaria no existe con respecto a sus obras; en ellas, la obra y el público no están en una relación de uno a uno<sup>97</sup>. Esto mostraría que a diversas culturas pictóricas corresponden diversas concepciones de la tarea del espectador<sup>98</sup>. Y a pesar de que el acto empático pueda a veces ser un acto involuntario o quizás inconsciente, en la medida en que pone en movimiento la facultad empática del espectador, según dice también Fried, reclama un gran esfuerzo de voluntad y una aguda autoconciencia de aquél y su papel en relación con la obra; y así, pone de relieve y afirma la relación obra-espectador, que no es precisamente el olvido de sí “antiteatral” del espectador en la contemplación de la obra<sup>99</sup>. Sería, incluso, un acto de identificación narcisista, puesto que consiste en ver una imagen completa y total de sí en lo que es otro. Y sin embargo Fried se presenta, en el plano teórico, como un crítico del modelo narcisista de autorrepresentación artística, el cual es un modelo mimético. Esto no impidió a Fried aplicar la noción de empatía ampliamente en su estudio sobre Courbet, un artista que sitúa en la tradición antiteatral, y al mismo tiempo, defender en esa obra concepciones antimiméticas de la autorrepresentación, de la relación autorial artista-obra, y de la representación artística en general.

---

Tatiana Bubnova, Siglo XXI, 1982, p. 62), contraponen claramente la “estética impresiva” (abarcando todos los autores de la historiografía y teoría del arte formalista, según el elenco que ofrecen Bakhtin y Bubnova) a la “estética expresiva” (en la que incluyen a los autores de la Estética de la Empatía clásica).

<sup>95</sup> CR: 277.

<sup>96</sup> Cfr. MR: 131, donde Fried describe la empatía como una respuesta mimética involuntaria del artista a su entorno real; MR: 281-282 n 24, donde Fried plantea, pero deja pendiente, la cuestión de la relación entre empatía, identificación y mimesis.

<sup>97</sup> MR: 106-107.

<sup>98</sup> MR: 258.

<sup>99</sup> No haber reparado en esto sería, según Fried, una razón del desajuste de la recepción favorable de Menzel entre los críticos “realistas” franceses de la tradición antiteatral. Cfr. MR: 15; 57, 137, 139, 180, 228.

El espectador empático logra “conectar” con el fenómeno o la representación en la medida en que es capaz de ver en ella “el reflejo de su propio ser”; y en la medida en que el funcionamiento expresivo y semántico de la obra artística lo requiere, no sólo depende de una facultad que reside en el espectador, sino que la está poniendo en juego, y dado el caso, la está resaltando, reclamando y apelando a ella constantemente. Y por más que Fried pretenda limitar históricamente el concepto de empatía, sosteniendo que la apelación a la empatía es rasgo privativo del modo visual exigido por arte y los artistas de la tradición realista corpórea, como Menzel o Eakins<sup>100</sup>, en contraposición a lo exigido tanto por la tradición antiteatral como por la tradición francesa modernista que deriva de ella, no parece que las obras dramáticas o absortivas de la tradición antiteatral sean ninguna excepción al requisito de empatía, a juzgar por las exigencias que también Fried postula para su comprensión: ¿Cómo, si no, explicar la captación de las cualidades expresivas y dramáticas del gesto y acción de las figuras (incluso, la misma identificación de las “figuras humanas” como tales, y no como “patrones decorativos en una superficie plana”<sup>101</sup>) en las obras de esa tradición, a la que además Courbet también pertenece? ¿De qué otro modo serían posibles los mecanismos de identificación de espectador y personajes que Fried analiza en los *Belisario* de David, o de pintor-espectador y figuras en Courbet<sup>102</sup>? No es fácil mantener conceptualmente separados los espacios históricos de la tradición realista, corpórea y absortiva, basada en la empatía y la “magia de la fantasmagoría”, y de una tradición antiteatral basada en la “ficción suprema”.

Señalábamos más arriba el problema adicional que presenta la ambivalencia del espectador antiteatral con respecto a la cuestión de las dos miradas. ¿Diría Fried que la mirada de la tradición antiteatral, no siendo empática, es “óptica” y distanciada? Fried es ambiguo con respecto a la caracterización del espectador antiteatral, aunque nunca llegaría a sostener que la mirada antiteatral sea propiamente distanciada: el contenido dramático y expresivo de las obras antiteatrales exige un grado mínimo de participación, requiere un grado mínimo de la mirada empática. No parece que Fried haya querido decir de la propia tradición antiteatral que su mirada es distante, sino únicamente de su heredera, la tradición modernista, cuya mirada “óptica”, en efecto, Fried describe como el resultado de un proceso defectivo y de “simplificación” de la tradición antiteatral. Y, ¿qué decir de la mirada estética? Tal como la describe Fried, la mirada estética no sólo implica distancia, sino que la busca: es una modalidad de pulsión escópica que provoca por sí misma el cortocircuito de la relación vivencial, emotiva y comunicativa con la obra. En Fried, parece que sólo una época histórica se haya caracterizado primariamente por esta modalidad de mirada: se trata de la mirada del modernismo. En general, Fried no es proclive a admitir que una cultura pictórica aspire a la distancia únicamente y *per se*; pero eso es lo que parece sugerir que hace el espectador distante propio de la cultura pictórica del modernismo, tal como se autocomprende a partir del

---

<sup>100</sup> MR: 256.

<sup>101</sup> En *Absorption and theatricality*, Fried habla de “absorción, *simpatía* y autotranscendencia” (AT: 104; las cursivas son nuestras) en relación con el proyecto antiteatral de Diderot y la “ficción suprema”. Recordemos también nuestra indicación sobre las observaciones de Eco en torno a los espejos, más arriba.

<sup>102</sup> Pues si Courbet se identifica con personajes de sus obras, o partes de éstos, u otras figuras no humanas, es porque los ve como personajes, o porque las figuras tienen algo en común con él, sea esto sólo parcialmente. Y ello, no obstante la insistencia de Fried por concebir los mecanismos de identificación en este caso en términos no-narcisistas y no-miméticos, mediante una cierta interpretación de Hegel que en otra parte explicamos con detalle. Aquí se pone de manifiesto un problema de coherencia teórica. Quizás se resolvería apelando a la mediación de la noción de “huella”: en el modelo hegeliano de autoría, el creador no reconoce en lo creado su propia imagen, sino la huella refractada de su acción transformadora; en la empatía, el objeto de la identificación no es propiamente algo reconocible como imagen positiva, sino un negativo parcial, una “huella”.

Impresionismo, de modo formalista<sup>103</sup>; y eso es lo que ese espectador tiene en común con el literalismo.

Y aunque Fried, como teórico, refute que la identificación mimética sea el modo como ha de entenderse la relación autor-obra en el dominio de la creación; aunque, como crítico, no quiera que la explotación de la empatía lleve a una apelación teatralizante de la obra al espectador en beneficio de intenciones literalistas; aunque, como historiador, sostenga que toda la cultura pictórica antiteatral hubiera repudiado tal apelación, lo cierto es que la proyección empática, y el mecanismo de identificación y autorreconocimiento mimético que implica, es justamente lo que, según él, no puede sino suceder en todo momento, tanto para el artista en el de la producción, como para el espectador en el de la recepción, si es que ha de haber expresividad y transmisión de significado, y por tanto credibilidad, en la representación. Tal vez sea éste uno de esos aspectos en que, como dice Fried, teatralidad y antiteatralidad están, en el fondo, inextricablemente unidos.

### **3.8.4. El lugar del espectador y la “escena clásica de la representación”: obra, espectador y “vivencia”**

Hemos indicado al final de nuestro apartado precedente el papel que los mecanismos de identificación tienen en el proceso de recepción del arte, desde la perspectiva de Fried. En sus estudios sobre Caravaggio y Courbet, Fried presenta su idea del desdoblamiento de papeles de la figura del pintor como pintor-espectador, que es al mismo tiempo autor y espectador primario de su obra<sup>104</sup>; un movimiento que le permite aplicar su perspectiva de la recepción a la figura del artista y a su acto creador. En virtud de la doble condición del pintor-espectador, la obra se define “tautegóricamente” en referencia a su relación genética con su propio autor, con sus intenciones, conscientes o inconscientes, sus determinaciones individuales, su historia personal y sus conflictos psíquicos profundos. Pero lo que ahora nos importa es que, según esto, el espectador propiamente dicho, o “espectador genérico”, aquél que en principio no es el propio autor de la obra, es alguien que llega siempre después, cuando su figura como tal (como figura o función de espectador) de algún modo ha quedado ya constituida en el propio acto creativo. El espectador propiamente dicho, que nunca es el mismo, ni es jamás igual, sino que en cada individuo es uno distinto y en cada época y cultura pictórica tiene un perfil general de época determinado, resulta no ser sino alguien que sólo viene a desplazar, sustituir, reemplazar al propio autor en la relación funcional de “espectador originario” con la obra<sup>105</sup>.

<sup>103</sup> Un ejemplo. En las dos versiones de *Puente de Europa*, de Caillebotte, la negación de la visión y el tratamiento de superficie monocromo y abocetado supondrían, según Fried, una actitud estética distanciada. Pero habría también una resistencia a la visión, una negación del interés visual, sobre todo en la versión de Texas, al negar el interés y placer visual rehusando mostrar los rostros de los personajes, pero también al negar la penetración visual en profundidad (con lo que Fried vincula la negación de la visión con una negación de un elemento del eje de lo corpóreo). La posición ambigua en que Fried sitúa a este artista respecto al realismo óptico y distanciado del Impresionismo da cuenta de tales ambivalencias. Cfr. CI: 18-20.

<sup>104</sup> ToC: 21.

<sup>105</sup> Se plantea la cuestión del alcance histórico de esta aseveración. En “Thoughts on Caravaggio”, Fried señala el que los casos de Caravaggio y Courbet son excepcionales en el modo en que sus cuadros son representaciones de la relación primordial entre obra y autor; es decir, excepcionales por producir representaciones tautegóricas de esa relación primordial. Pero lo que no dice es si también esa relación primordial es en sí misma excepcional y no se da en otros artistas, ni tampoco si la condición de relativa vicariedad de cualesquiera espectadores ulteriores es algo privativo de sus respectivas obras, o si se trata de una invariante histórica a partir, al menos, de la época de Caravaggio o quizás antes. Más bien, Fried parece indicar que la condición del autor como

Inspirándose en una sugerencia de su maestro Sydney. J. Freedberg, Fried describe la entrada del espectador propiamente dicho en la escena originaria de la producción de las obras de Caravaggio como una relación de “triángulo amoroso”, en que la verdadera carga emotiva de la relación está en el eje autor-modelo, mientras que el resto de espectadores quedan reducidos al papel de *voyeurs*. Los espectadores subsiguientes al artista-espectador primario sólo ocuparían la función del autor como primer espectador vicariamente, identificándose con él pero sin llegar a reemplazarlo del todo, con la consiguiente inestabilidad de su “identidad espectral”; y su relación se establece con la obra, pero sólo en cuanto que ésta “hace las veces” del modelo “real” representado en ella<sup>106</sup>. Dado esto, la primariedad del autor en la relación de espectador con la obra puede jugar un papel mayor, o menor, o ninguno, dependiendo de los casos concretos de la obra y artista del caso, en la estructura de la obra y de las relaciones de identificación de los espectadores subsiguientes con ella. Las obras de la tradición antiteatral parecen haber intentado evitar sistemáticamente que esa relación fuese explícita. En el proyecto pictórico de Courbet, la “relación amorosa” de pintor-espectador y modelo en el momento originario de la génesis de la obra, no sería una relación visual, sino de continuidad física, y no tanto, o no sólo, con el modelo como con la propia obra en proceso; y ello es compatible con el proyecto antiteatral porque es negar la presencia del artista como entidad separada, y por tanto, como espectador. Fried no aclara si también en el caso de Courbet está implicada en ese momento originario la presencia voyeurística del espectador “real”, genérico; en principio no lo parece, pero si lo estuviera, deja bien fuera de juego al espectador en tanto que mero *voyeur* pasivo. En *Manet’s Modernism* sostiene Fried que las obras de Manet habrían dado precedencia ontológica a la relación ternaria pintor/pintura/modelo sobre la binaria representación-espectador en el plano de la “escena originaria” de la producción; y ello, al propio tiempo que afirmarían estructuralmente (“abstractamente”) dicha relación en el plano de la recepción. Manet habría destruido el propósito de la tradición antiteatral, construyendo la referencia al espectador en la propia estructura de la representación, pero de un modo que paradójicamente, cancela la presencia implícita del espectador en la “escena originaria de producción de la representación”, es decir, cancela la primacía de la “relación voyeurística” del espectador con la obra y su autor en el momento activo y originario de la producción<sup>107</sup>.

---

espectador primario de su obra sea un producto de la dinámica del acto pictórico tal como lo conocemos (que es lo que describe Fried cuando habla del acto pictórico en esos estudios); y esto abarca al menos desde el Renacimiento hasta, probablemente, nuestros días. Si es así, la condición de los espectadores subsiguientes será siempre de vicariedad; aunque esta vicariedad será relativa: a veces jugará un papel relevante en la estructura de la obra y sus relaciones de identificación con el espectador, y esto sí que parece haber sido lo privativo de Caravaggio o Courbet; y otras veces jugará poco o ningún papel.

<sup>106</sup> La idea procede de S. J. Freedberg, *Circa 1600*, p. 54: “No hay acción o emoción particularmente significativa que suceda dentro del cuadro; lo que es significativo viene en cambio de la relación establecida inicialmente entre el artista y el modelo, y luego, cuando somos sustitutos del pintor al mirar el cuadro, entre el modelo-imagen y nosotros” (extracto parcial de la cita de Fried en ToC: 21 n 16). El caso de Caravaggio es particular, porque Freedberg le caracteriza como un *voyeur* (aunque sostiene también que, en general, “el artista por naturaleza es un voyeur”; cfr. loc. cit.), y es con su propia imagen reflejada con la que establecería su relación escópico-afectiva. Es evidente el carácter narcisista-especular de esta formulación de Freedberg, aunque Fried ponga en solfa las concepciones narcisistas generalizadas de la relación autorial artista-obra. Cfr. nuestro apartado 3.9.3.

<sup>107</sup> Cfr. MM: 343-344; Fried matiza aquí su afirmación de *Courbet’s Realism*, CR: 200-201, pasaje que él mismo cita y comenta en MM: 265-266. Este desplazamiento estructural permitiría sustituir la “mala” relación de confrontación “psicológica” entre modelo retratado y espectador por la que, según Fried, era para Manet la forma de confrontación “buena”, es decir, del cuadro como totalidad con el espectador (MM: 478 n 89).

Explica Fried que, en Manet, el artista sigue siendo un autor-espectador, pero que aquí hay dos objetos que están ante su mirada: cuadro y modelo, y que es la tríada formada así lo que adquiere precedencia ontológica (Fried no aclara en qué sentido no estuviera ocurriendo algo parecido también en Caravaggio), porque lo que la representación hace presente, lo que representa, es que durante la génesis de la propia representación el modelo no dirige su atención, no apela en absoluto al espectador (al espectador genérico), sino al propio pintor-espectador que atiende a dicho modelo, enfrascado en el acto de su representación. Lo que sí apela al espectador, en cambio, y de modo muy directo, es el cuadro como objeto artístico ya acabado, durante su recepción: como el que está presente ahora ante el cuadro es el espectador, y no el pintor, y tampoco lo está propiamente el modelo real, sino sólo su representación, entonces en ese momento ya sólo puede tratarse del espectador, y del cuadro que se dirige a él. Pero de un modo que, para completar la paradoja, hace, por ello mismo, “superfluo” al espectador: éste se encuentra allí, ante el cuadro, que se dirige a él; pero su lugar ante el cuadro ya estaba ocupado de antemano por otro desde un momento más originario (en el momento de la génesis, por el pintor-espectador, que es a quien se dirigía, en aquél mismo momento originario, el modelo representado). Es así como queda “prefabricada” la referencia al espectador en la estructura del cuadro, haciendo superfluo al espectador “real”: la relación literal de apelación entre el modelo representado en la obra y el espectador genérico es sustituida por la relación ficcional de apelación modelo “real”-pintor/espectador, relación que es parte de lo que aparece representado en la obra. El caso ejemplar de Fried es *Un bar en el Folies Bergère*: el espectador real no puede identificarse con el cliente reflejado en el espejo, al que la camarera atiende, porque su posición literal ante el cuadro nunca podría ser la del cliente (que no está representado directamente, sino sólo su reflejo en un espejo) ante la camarera en el espacio de la representación<sup>108</sup>. El modelo ya no está ante el espectador *porque* sí lo estuvo en el origen ante, y para, el pintor: ante el espectador sólo queda ya el cuadro terminado<sup>109</sup>.

La relación espectador-obra, pues, se presenta siempre como un proceso, o juego, de identificaciones, sustitución y diferenciación. Y un aspecto que ha interesado a Fried de verla de este modo, es que ese proceso de (des)identificaciones puede permitir a la obra (a su autor) determinar el papel, el lugar preciso del espectador frente a la obra en el momento de la recepción. “Determinar el lugar del espectador”, en un doble sentido. Primero, determinar su lugar, en un sentido metafórico, es decir, su papel o función en la dinámica del acto de recepción, y con ello, en la determinación fenomenológica de la propia obra. Y en segundo lugar, hacerlo también en un sentido literal: determinar la posición física del espectador ante la obra, el lugar físico preciso que ocupará ante ésta, y ante qué personaje o elemento figurativo o plástico de la obra se alineará el espectador al contemplarla, según le induzca a ello la dinámica de identificación, que el artista calcula por medio de la distribución de elementos figurativos de la composición; la idea básica es que el espectador tiende a alinearse con el personaje o motivo con el que la estructura de la obra hace favorable su identificación. Fried denomina a estas estructuras de identificación que fijan el lugar del espectador, precisamente, “estructuras de la condición de espectador” (*structures of beholding*);

<sup>108</sup> MM: 345-346. Para más complicación, ese cliente aquí tampoco podría identificarse con Manet: Fried explica que en esta obra, cerca de su muerte, Manet ha representado su propia ausencia de la escena originaria de la representación.

<sup>109</sup> Quizás pudiera decirse que el proyecto de Manet no es tanto opuesto como “análogo” al antiteatral: en parte similar, pues hace superflua la presencia del espectador, en ese sentido, como el antiteatral, la “anula”. Pero sólo análogo: ya que aunque el espectador real se vuelva superfluo, la referencia a un espectador se ha hecho estructural a la obra. El proyecto de Manet no es, pues, el antiteatral. Quizás Fried dirá que en el arte modernista, abstracto, óptico y formal, lo que quedan son los restos fosilizados de esa operación, cuando desaparece la figuración, dejando sólo el plano pictórico que fue base operativa de su confrontación con el espectador.

llamémoslas simplemente, y para abreviar, “estructuras de contemplación”, aunque con la advertencia de que no es propia, ni necesariamente un acto y actitud de “contemplación” del espectador hacia la obra (en el sentido pasivo, distante, “contemplativo”, de la estética filosófica tradicional) lo que tiene Fried en mente, como debe haber dejado ya bien claro nuestro examen de la cuestión de las “dos miradas” y de la proyección empática. No siempre, ni en toda obra estudiada, ofrece Fried un análisis de estas estructuras, sino sólo en algún caso muy señalado.

En *Absorption and theatricality*, dejando de lado las identificaciones en el sentido carácter más general de fenómenos de empatía y comprensión emotiva del espectador con uno u otro personaje representado (por ejemplo, el espectador queda absorto en la obra porque se “identifica”, dado el caso, con el personaje principal que está en estado absortivo, si se trata de una obra de tema absortivo), se plantea el caso prototípico de diseño de una “estructura de contemplación” en torno a las dos versiones del *Belisario* de David, ya tantas veces aludido en relación con la cuestión de la ceguera de la obra hacia el espectador. En estas composiciones, la obra hace bastante más que ignorar al espectador: determina firmemente la posición física de éste ante ella misma. En la lectura de la interpretación que Diderot hace del *Belisario* de van Dyck<sup>110</sup>, el efecto de identificación se limita al hecho de que la figura del soldado conmovido ante el viejo general ciego “hace mi papel”, según Diderot:

[Diderot] sostuvo que el carácter predominante de la figura del soldado hacía moral al cuadro [...] y prosiguió afirmando que “le soldat faisait mon rôle”, con lo que parece haber querido decir que la figura del soldado funcionaba en la composición como una especie de espectador sustituto que mediaba entre el espectador real y la figura de Belisario – y por una sinécdoque natural, entre el espectador real y el cuadro como conjunto, el propio *tableau*. [AT: 150]

Por tanto, se establece una relación sinecdóquica de identificación soldado-espectador, Belisario-cuadro, que ejemplifica “moralmente” cuál ha de ser la relación real en el momento de la recepción: el soldado representa alegóricamente al espectador absorto ante el cuadro que no le presta atención, como figura vicaria de aquél. Así, se tematiza explícitamente el ideal de la tradición antiteatral, el rol normativo del espectador, y su problemática. Una versión “ansiosa” de dicha tematización la ve Fried en el *Belisario* de François-André Vincent<sup>111</sup>, donde el soldado y resto de personajes manifiestan expresión de incomodidad y *shock* ante el viejo general. Pero de momento, no tenemos ni en este caso, ni en el original de Van Dyck, una determinación del lugar del espectador ante la obra, en el sentido de determinar su posición física, real.

Es esto último lo que aportan las versiones realizadas de este tema por David. En la versión de 1871, Fried señala la problemática ubicación de la figura del soldado; y según el discutible argumento de Fried<sup>112</sup>, se debería a que en dicha obra David intenta emplear recursos de carácter geométrico-perspectivo para determinar la posición física, real, del espectador ante la obra:

El uso de la perspectiva por David en el *Bélisaire* puede verse como un concomitante natural de la concepción dramática de la pintura que hizo su primera aparición completamente desarrollada en su arte en dicho lienzo. Tal concepción necesitaba la construcción de un espacio en forma de escenario similar

<sup>110</sup> AT: 147-151.

<sup>111</sup> AT: 152-154.

<sup>112</sup> AT: 154-159. Fried reconoce que el especialista en el tema, el profesor Samuel Y. Edgerton (autor de *The Renaissance rediscovery of linear perspective*, New York: Basic Books, 1975) desautorizó sus análisis y se mostró escéptico respecto a sus ideas sobre el uso de recursos de perspectiva para determinar la posición física del espectador en el *Belisario* de David; cfr. AT: 239-240 n 106.



al que se encuentra (por ejemplo) en Rafael o Poussin, y es ese tipo de espacio, más o menos, el que caracteriza los grandes cuadros de historia de David de los años 1780. El propio carácter descentrado [de esos cuadros] se ha atribuido a un deseo por parte de David de evitar la monotonía de un punto central de fuga. Pero hay otro aspecto de la estructura de perspectiva de *Bélisaire* que no concierne a la construcción de un espacio o la organización de una composición tanto como a la ubicación del espectador. Con esto quiero decir que mientras que la perspectiva tradicional proyecta una ilusión espacial cuya integridad y coherencia son independientes de la presencia del espectador en una posición específica ante el cuadro, perspectiva e ilusión espacial en el *Bélisaire* sirven por el contrario *para proyectar el espectador* – más precisamente, para situar al espectador a un lado del cuadro, lejos de la figura de Belisario y casi directamente enfrente de la figura mediadora del soldado. El componente lateral de la posición del espectador es indicado por la serie de losas que parece dirigirse casi verticalmente en recesión no lejos del extremo izquierdo del lienzo, un dispositivo singularmente extravagante que en gran medida destruye la credibilidad de esa parte del cuadro como ilusión. Y su posición es confirmada por la situación del obelisco distante, un monumento cuya función tradicional implicaba la hipostatización de una localización particular. [AT: 156]

Según Fried, las reconocidas dificultades de David con la perspectiva se deberían a “la urgencia de su compulsión por estructurar la relación entre pintura y espectador”, tendencia que contradiría las exigencias de la perspectiva como tal (que serían las de construir un espacio unificado y coherente), y que le llevaría a sacrificar la verosimilitud de la representación como ilusión, al construir un espacio para-perspectivo que, al contrario que la perspectiva “correcta”, sólo “funciona” cuando el espectador se sitúa en determinada posición. La guía para que el espectador la encuentre es la figura vicaria del soldado, y el mecanismo de identificación que ella establece. Sostiene también que con la ubicación del soldado en un plano posterior a aquél en que se sitúa el grupo de Belisario, su lazarillo y la mujer que les da limosna, David habría pretendido “situar la fuente de la condición de espectador detrás del plano pictórico”, y que el eje de identificación soldado-espectador real que se proyecta hacia éste, tendría reflejo y proyección inversa hacia el fondo en un eje que conduce desde la figura de un templo a espaldas del soldado hasta propio obelisco: éste sería un “segundo sustituto” del espectador en el cuadro.

Fried reconoce que la relación entre esta estrategia y la lectura del *Belisario* de van Dyck por Diderot (en realidad, la propia lectura de Fried) como tematización del ideal antiteatral es sólo “una analogía que no es posible que fuera intencionada por parte de David”<sup>113</sup>. Pero sólo para añadir que en David, el recurso a procedimientos tan “literales” respondía a la crisis de los recursos de la representación absortiva para hacer frente al problema del espectador. Aunque con precedentes en el uso de dispositivos de perspectiva y acción descentradas, el caso de David sería inaudito en atención a su empleo extremo y a la finalidad perseguida. Fried interpreta la subsiguiente versión de 1785 del *Belisario* como una “moderación” del empleo de recursos para los mismos fines que en la obra anterior<sup>114</sup>. Pero en su interpretación del *Homero dormido* (1794) y del *Homero recitando sus versos ante los griegos* (1777)<sup>115</sup>, la atención se centra en el dispositivo de inversión hacia el fondo de lo que hemos llamado “eje de expectación” (eje de contemplación espectador-obra), y no sólo no hay ya referencia a ningún dispositivo de identificación para el espectador, sino que, por el contrario, el público representado dentro del cuadro en la obra de 1794 supone, según Fried, un dispositivo de exclusión del mismo.

En Courbet, apenas existen estructuras de este tipo, por razones que enseguida indicaremos. Pero hay una notable excepción: en su *Entierro en Ornans*, Fried encuentra una

<sup>113</sup> AT: 156-157.

<sup>114</sup> AT: 160.

<sup>115</sup> AT: 175-178.

doble estructura compleja de identificaciones, que implica al espectador “genérico” (aunque también al pintor-espectador)<sup>116</sup>. Fried establece esta estructura mediante su doble estrategia de análisis de “masas” figurativas y topografía, y de redes semánticas y referentes históricos. Como resultado de ello, sostiene Fried que hay por un lado un punto de vista o lugar reservado al pintor-espectador, hacia el centro de la mitad izquierda, determinado por la orientación ladeada de la fosa, la acumulación de densidad figurativa y presión contra el plano de superficie, la formación de un repliegue interno en la trama figurativa, y la acumulación de incidentes narrativos secundarios en esa zona, que llaman la atención, pero sobre todo, por el juego de miradas con dos personajes históricamente identificados (el portador del crucifijo, llamado Colard-Claudame, hacia el primer plano; Buchon, un amigo de Courbet, en el fondo). La complementariedad simbólica del ataúd y el jarro de agua bendita (juego “paleta-pincel”<sup>117</sup>), la relación personal de Buchon con el artista, establecen firmemente la identidad de este espectador como la del propio artista; con una “desteatralización” del juego de miradas, ya que la de Colard-Claudame se dirige ostensiblemente al pintor-espectador, pero sin ser respondida, pues éste fija la suya en Buchon, con quien se identifica. El lugar del espectador genérico, en cambio, queda señalado por el hueco vacío en el centro de la composición y en el paisaje de fondo, la fosa ubicada en ella; y la naturaleza de este espectador queda determinada por la carencia de referentes de contexto histórico-biográfico y por el carácter más ostensible del punto de vista implicado, “fácilmente” notorio para cualquier espectador, es decir, para el genérico. En este caso la neutralización antiteatral se produce al implicar una posición físicamente cercana al cuadro del punto de vista de éste espectador genérico, “incorporándolo” a la obra.

Sin embargo, ambas estructuras quedan problematizadas y desestabilizadas, en primer lugar, porque Fried admite que el espectador genérico podría sentirse atraído también por el conjunto de detalles figurativos del área izquierda que definen la posición del pintor-espectador: esta es justamente la condición metodológica de que el propio Fried haya logrado identificar y analizar dicha estructura; en segundo lugar, porque la estructura que define la posición del espectador genérico tiene detalles análogos a los que definen la del pintor-espectador: su lugar cercano al cuadro es también una cancelación del punto de vista; el conjunto de pala y portadores con ataúd hace las veces de paleta/pincel. Y sobre todo, porque toda la estructura dirigida al pintor-espectador era inconsciente para el propio Courbet: éste no la hubiera podido reconocer como dispositivo destinado a establecer su posición ante la obra. En el caso de Courbet, las estructuras de identificación de la mayoría de las obras están orientadas no al espectador genérico, real, sino al propio pintor en tanto que espectador originario, y esto se encuentra entre los motivos del malentendido y fracaso de su proyecto pictórico en el plano de la recepción. Y además, la aplicación del concepto de “lugar del espectador” queda en cuestión desde el momento en que Fried afirma que la noción de “punto de vista” es ajena al proyecto pictórico de Courbet<sup>118</sup>. Por estas razones es difícil hallar una estructura de este tipo dirigida al espectador propiamente dicho en las obras de Courbet; en *El estudio del artista*, a pesar de que una de las figuras del llamado por Fried “grupo central” (el niño situado ante el cuadro, a la izquierda de la figura del artista) representa, según Fried, simultáneamente al artista-espectador y al espectador genérico, el análisis de Fried no indica que ello dé lugar a ninguna estructura de identificación y ubicación con el espectador genérico. Por lo demás, la representación “tautegórica” en las obras de Courbet se focaliza en el propio pintor; y lo mismo ocurre con las estructuras de identificación de *Gross Clinic* de Eakins, un “romance familiar” freudiano donde, a través de las figuras del doctor Gross, su

<sup>116</sup> CR: 134-138.

<sup>117</sup> Cfr. la concepción friediana del “gesto pictórico” en nuestro apartado 3.9.2.

<sup>118</sup> CR: 120 n 48.

mujer y su hijo, los protagonistas son el propio artista, su padre, y el conflicto edípico entre ambos<sup>119</sup>. Tampoco en Menzel encontraremos estructuras que movilicen y sitúen al espectador de modo comparable al caso del *Belisario* davidiano; por ejemplo, no funciona así el “grupo familiar” en el segundo plano hacia la izquierda en *Plaza del mercado en Verona*, que según Fried representaría al público recibiendo la acogida hostil del mundo de la representación<sup>120</sup>. Y en la serie de ilustraciones de *El jarro roto* de Kleist, donde una serie de figuras representadas desde atrás tendrían la función de “implicar al espectador” en la acción<sup>121</sup>, aunque su papel es análogo al que juegan con respecto al pintor figuras en esa misma posición en obras de Courbet, no es comparable a las estructuras de identificación-ubicación que hemos visto en David, Manet o incluso en *El entierro en Ornans*. Finalmente, en Caillebotte, situado a caballo entre la nueva opticidad impresionista y la tradición absortiva, lo más que hay es la tematización de una relación irresuelta obra-espectador en una obra como *Hombre joven ante su ventana*, de 1875<sup>122</sup>.

El objetivo de estos mecanismos de identificación es garantizar una cierta afirmación de la obra frente a su contexto en el momento de su recepción, incluido el propio espectador. Ello hace necesario asegurar una cierta distancia con respecto al espectador; lo cual, aunque pueda parecer contradictorio con el desarrollo de la problemática de cercanía y distancia que acabamos de desarrollar en el apartado 3.8.2., no lo es: recordemos que, en el contexto del acto de recepción, distancia “en un cierto sentido” puede significar cercanía en otro sentido, y por tanto, garantía de convicción de la representación. La cuestión, y lo que hemos intentado aclarar en dicho apartado, es que no cualquier tipo de distancia es válida. En particular, es necesario evitar aquél tipo de distancia creada por la sospecha y que menoscaba la convicción, como la que, por contra, interesa tanto a la teoría de la vanguardia “crítica”, del tipo de la Escuela de Frankfurt o la de Hal Foster. Del mismo modo, es importante para dicho fin el asegurar en un cierto modo y medida la pasividad del espectador ante la obra: que el espectador no sea el que determine a la obra, sino lo contrario, parece ser un presupuesto de lo que Fried entiende por una situación y experiencia de recepción propiamente artísticas, en contraposición a experiencias más o menos análogas de “recepción”, pero cuyo objeto y carácter no pueden ser considerados, según Fried, propiamente artísticos; el caso ejemplar es aquí la “experiencia estética inobjetiva”, en bruto, de los teóricos literalistas del *Minimal Art*.

No en balde Fried, en su reconstrucción de la “poética pastoral” de la pintura de género antiteatral, interpreta la descripción diderotiana de la experiencia del efecto sobre el espectador que produce la estrategia de “entrada” del paisaje antiteatral logrado (lo que Fried, siguiendo a Mortier, llama *repos délicieux*, y describe como un “ensueño existencial”: *existential rêverie*) como una experiencia de *pasividad del espectador*, y esa experiencia, a su vez, como condición que hace posible la “fe visual” del “materialismo originario” diderotiano, la suspensión de toda *skepsis* y aceptación de la vividez de la experiencia perceptiva como acto de donación de realidad, es decir, anterior a la sospecha escéptica de engaño, y por tanto, absolutamente inocente; un modo de percepción “preteatralizado”, anterior a la corrupción por el teatro. Aquí es la obra la que “obliga” (*compels*) al espectador a

<sup>119</sup> Cfr. RWD: 40-41, 68, 177 n 76.

<sup>120</sup> MR: 215.

<sup>121</sup> MR: 181.

<sup>122</sup> Según Fried, habría en esa obra una ambigüedad irresuelta entre negación de la identificación con el personaje del joven de espaldas dentro de la escena, y negación de la adscripción del espectador a un punto de vista externo y distanciado determinado. La identificación courbetiana con el pintor-espectador no se produce porque requeriría una actividad congruente con el acto pictórico que aquí no está presente; pero tampoco hay propiamente un distanciamiento en que el espectador se sienta situado exactamente en un punto de vista distinto al de los personajes para observarlos con distancia; cfr. CI: 7, 9.

“entrar” en su espacio de ficción<sup>123</sup>, y con ello determina también su lugar: no delante, sino dentro del espacio del cuadro. Y con su estrategia dramática de “cierre” para los géneros de figura e historia, esa misma tradición establece una nueva relación entre espectador y obra, con un nuevo sujeto y un nuevo objeto del acto de recepción de la obra artística. El ideal antiteatral es como una transacción: el espectador concede su aspiración de parecer realidad a la representación si ésta aparece como no producida; la representación se presenta como no producida si el espectador se aviene a adoptar un papel pasivo ante ella, no activo. De modo que no aparezca el espectador como instancia que determina la representación, sino viceversa: ésta no es un producto del espectador. El nuevo espectador se caracteriza porque sus funciones se restringen (reducción del ámbito de interés artístico válido) y agudizan (mayor discriminación dentro de ese campo); pero sobre todo porque se “abstraen” respecto del espacio de la representación, del que están excluidas; ya que el comportamiento y organización interna de su objeto de atención, la representación, se rige enteramente por relaciones entre sus elementos internos, sin consideración al espectador, aunque sólo sea accesible desde el punto de vista externo ocupado por éste. Consciente de su “extrarrepresentacionalidad”, de la exterioridad de su punto de vista con respecto al espacio ficticio de la representación artística, este régimen sitúa clara y firmemente al sujeto fuera del mundo de ficción de la representación, es decir, le da carácter “extramundano” con respecto a ese mundo<sup>124</sup>; o en caso contrario (poética “pastoral”, estrategia de “entrada”), lo integra en ella virtualmente, sometiéndolo a su imperativo. Pero de cualquier modo, la obra “manda”.

El problema es la coherencia del aparente *desideratum* antiteatral de Fried como crítico, con su noción teórico-histórica de un modo de mirada y un espectador empático. Es cuestión de matiz, porque en la relación empática con la obra el papel del espectador es ciertamente “activo”, en cuanto que modo de participación imaginativa en la obra; pero según describe siempre Fried la relación empática, en ella la sollicitación a la intervención del espectador es algo que parte de la obra; y Fried no parece dispuesto a admitir que todo lo que la mirada empática ve en la obra sea un mero producto de la facultad imaginativa, sino que siempre formará básicamente parte de la intención artística expresada en la obra, será una respuesta a algo en la obra que lo solicita, algo que estará construido deliberadamente en la obra para suscitar esa respuesta; aunque puedan darse accidentes en la recepción, debido a la distancia histórica y a la incapacidad del espectador de una época para responder a exigencias formuladas para el de otra época distinta. O aunque pueda haber un margen de error en la proyección empática y la visión de detalles que “no están realmente ahí”, en la obra; de aquí que el propio Fried traiga a colación el origen de la mirada distante en una reacción de autolimitación de la mirada participativa, y que muestre interés por el planteamiento análogo del problema en la tradición de filosofía alemana, en los términos ontoepistémicos de la “cuestión del idealismo”. Sin embargo, todo esto no permite disipar la ambigüedad de modo concluyente; y se puede decir que la importancia otorgada por Fried a la mirada participativa no es del todo acorde con los argumentos de Fried contra el arte literalista; el cual, si bien desde un cierto punto de vista se opone a la relación de cercanía con el espectador, desde otro punto de vista parece estar hecho precisamente para solicitar ese tipo de mirada empática<sup>125</sup>.

<sup>123</sup> AT: 130.

<sup>124</sup> AT: 91.

<sup>125</sup> Tampoco la cuestión se resuelve con la apelación axiológica a un criterio de “riesgo”: el hecho de que las obras minimalistas sean, según Fried, mecanismos para suscitar “efectos seguros”, y por ello “inartísticas” (TAMP: 56, 74) no justifica que hayan de ser consideradas superiores a ellas las de Menzel, Courbet o Eakins, en este sentido, ni explica por qué razón se concede importancia histórica a un Menzel cuando se niega a todo el Minimalismo calidad artística: ¿en qué sentido los efectos empáticos de las obras de Menzel serían menos “seguros” que las sollicitaciones participativas de ciertas obras literalistas, si más bien parece al contrario (en las obras de Menzel hay más cosas “dadas” que en muchas obras minimalistas), pero, como quiera que sea, en uno y

En el plano histórico, este mismo problema lo plantea la ubicación de la tradición del realismo corpóreo o absortivo, que Fried vincula estrechamente con la mirada empática y la “activación” del espectador. Fried puede argüir que, aunque la activación empática del espectador en las obras de este realismo no responda a las severas restricciones del papel del espectador en la tradición antiteatral, no supone tampoco el establecimiento de una relación teatral del espectador con la obra en el sentido peyorativo de su polémica contra el literalismo: incluso en Menzel, la obra no se presenta como un objeto neutral escenografiado, *tabula rasa* sobre la que el espectador puede proyectar cuanto le venga en gana, o cuanto dicten las contingencias de su acto de recepción: la máxima intensidad de la solicitud empática no quita el hecho de que aquí es la propia obra, guiada por las intenciones artísticas de Menzel, la que toma la iniciativa en el juego de solicitudes empáticas, y la que controla y determina el sentido y contenido que toman éstas, para cualquier espectador de sensibilidad adecuadamente atenta<sup>126</sup>. Y Courbet es, según los análisis de Fried, un caso en que la solicitud de la actividad empática del espectador coexiste, si no ya tanto con la capacidad de determinar el lugar del espectador ante la obra mediante una estrategia de identificación (pues hemos visto que en su obra eso es *rara avis*), si al menos con la capacidad para mantener al espectador “literal” fuera de juego en beneficio del pintor-espectador, negociando y evitando así en términos de este último los efectos de confrontación resultantes de la condición de espectador. O mejor dicho, ambas cosas coexistirían, de no haber sido por la sobredeterminación ideológica del público de su época, y también la del público actual y la del propio artista.

Sin duda, es una determinación histórica privativa de la cultura pictórica de la tradición antiteatral el experimentar negativamente la actividad del espectador, en tanto que instancia que “produce” la representación o que la condiciona, como algo inaceptable, y por tanto, como “teatralidad”, con indiferencia de en qué modo y medida la condicione; y lo es también experimentar tal teatralidad como “corrupción” en términos absolutos. Pero Fried parece sugerir que de todas las culturas pictóricas de las que su historiografía se ha ocupado, ninguna ha concebido una experiencia artística de recepción como un acto en que el espectador condiciona, en términos absolutos, la representación y la crea para él en el mismo acto de recibirla; en todas esas culturas parece mantenerse toda posible actividad del espectador dentro de un cierto margen en virtud del cual siempre es finalmente la obra, dotada de cierta entidad ontológica independiente del espectador, la que “manda”. Lo realmente pernicioso, aquello que Fried nunca parece llegar a admitir que pueda dar lugar a una obra artística que, críticamente, sea valiosa, o que, históricamente, pueda tener importancia suficiente como para hacerla merecedora de un estudio histórico, es que la relación de determinación obra-espectador sea en sentido exactamente inverso; es decir, que sea el espectador el que determine totalmente el lugar de la obra, que sea la obra la que se identifique con el espectador: esto es, el concepto de una obra absolutamente “abierta”, y lo que caracteriza la práctica literalista. Es notable también que el hecho de que en las tradiciones realista corpórea y antiteatral la obra y el artista “manden” sobre el espectador, no impide que, según el argumento de Fried, en el caso de la obra y el artista literalistas, donde supuestamente no hay tal “mandato”, sino que la obra es puramente vacía y pasiva, y sólo existe en el modo y medida en que su espectador le confiere existencia, la relación que se establece con el espectador tiene, por el contrario (y paradójicamente) un componente de manipulación y de violencia sobre éste. La experiencia de la obra en la recepción del arte

---

otro caso dependen finalmente, en cierta medida, del azar?

<sup>126</sup> El cual espectador, naturalmente, sólo se dará salvadas las dificultades hermenéuticas de la diferencia de contexto histórico; aunque tales dificultades no son pocas.

literalista, que aparentemente afirma la máxima libertad del sujeto espectador para determinar la obra al albur de sus contingencias individuales y contextuales, es una experiencia de dominio y violencia *por parte de la obra*, reducida a instrumento retórico del artista literalista, *sobre el espectador*. Con su apelación directa al espectador y su efecto de fascinación, que lo es también de confrontación, el objeto-en-situación literalista “fuerza” la complicidad participativa del espectador; y se garantiza la entrega acrítica de éste a su experiencia, al desplazar, por medio de la “proyección” de la “presencia” física, la calidad por el interés (la noción kantiana que conlleva compulsión), eliminando toda posibilidad de juicio valorativo y crítico: en ello radica la inartisticidad del “efecto seguro” de la obra literalista<sup>127</sup>.

Es oportuno ahora retomar un asunto que dejamos planteado en nuestro capítulo sexto de esta sección de nuestra investigación<sup>128</sup>; nos referimos a la noción de lo que allí denominamos una “escena clásica de la representación” como una formación histórico-cultural que tiene su comienzo, su fin, y sus posibilidades y amenazas de disolución. Recordará el lector que nos haya seguido hasta aquí, que Fried emplea la noción de “escena clásica de la representación” para referirse a una concepción de la relación espectador-representación que es históricamente específica<sup>129</sup>: Fried la detecta en las formulaciones teóricas de autores de los años 50 y 60 del siglo XVIII, tanto alemanes (Lessing) como franceses (Grimm, Diderot), constituyendo el marco general de todo su discurso sobre teatralidad y tradición antiteatral. Así la define Fried en “Painting memories”:

Por “escena clásica de la representación” me refiero a la estructura básica de la relación entre representación y espectador postulada por teóricos de mediados del siglo dieciocho como Diderot, Melchior Grimm, y Gotthold Ephraim Lessing, una estructura en la que los dos términos se entiende que representan entidades separadas y distintas situadas en una distancia más o menos fija o al menos no salvajemente fluctuante una de la otra y que, en pintura de historia o pintura seria de género, toman parte en el mismo flujo temporal imaginario, un continuum narrativo-dramático que corre desde el inicio de la acción a través de su o sus crisis hasta su clímax y más allá (Es precisamente esta separación espacial ideal de representación y espectador lo que hace posible el proyecto diderotiano de negar la presencia del espectador). [PM: 541 n 45]

Sería, pues, una estructura relacional en que espectador y representación funcionan como entidades ópticamente diferenciadas y separadas por cierta distancia en un espacio que es relativamente estable o al menos no fluctúa incontroladamente; la separación a la que Fried se refiere es física, pero también es algo más que meramente física; y por “espacio”, se refiere al espacio literal del encuentro obra-espectador, pero no sólo a él, sino también a un cierto espacio ficcional de la representación, “imaginario” si se quiere.

Es éste un espacio que Fried vincula a las condiciones de posibilidad de la narración: bajo estas condiciones, espectador y representación pueden coparticipar al nivel imaginario en un mismo flujo dramático narrativo en el *continuum* temporal, de un modo que es propuesto y dispuesto por la representación, y que es escandido, ritmado, espaciado a instancias de ella, y *en* ella (en su estructura “narrativa”). Fried se refiere con ello a la pintura narrativa “de historia”, pero nada impide pensar que el asunto afecta también a la narración literaria, al teatro, e incluso a la música con carácter o estructura particularmente “narrativos” (como, según Cavell, lo son las formas musicales de base tonal, como la sonata). Asimismo, Fried se refiere a formulaciones teóricas del siglo XVIII; pero nada impide pensar que el supuesto estaba vigente en todo el arte occidental post-renacentista precedente, y lo sigue estando en el

<sup>127</sup> Cfr. AaO: 154, 155, 158-159, 163-164, 165.

<sup>128</sup> Cfr. nuestro apartado 3.6.5.

<sup>129</sup> PM: 531-532, 541 n 45.

subsiguiente. Pero particularmente, esta estructura es la condición de posibilidad de toda la tradición antiteatral, y del discurso de Fried sobre ella, ya que sólo dada esta separación “ideal” ontológica y esta distancia espacial, en el espacio literal y en el ficcional, entre espectador y representación, o más precisamente, entre espectador y obra artística en tanto que objeto, en cuanto que artefacto más o menos “físico”, cabe concebir el proyecto antiteatral de negar la presencia de aquél ante ésta, afirmando y reforzando la separación óptica y la distancia, al menos la física (pero no la que produce una falta de credibilidad), entre ambas entidades. Como dice Fried, si “entrar” en un cuadro hubiese sido físicamente posible, los cuadros serían objetos de un tipo enteramente distinto, y el problema de la teatralidad probablemente no se hubiera planteado<sup>130</sup>.

El propio Fried explica cómo esta estructura llevaba en sí misma su propia posibilidad de disolución: “Lo que es necesario subrayar es que, desde su propia formulación inicial en los años 1750 y 60, la estructura en cuestión contenía los gérmenes de su propia disolución”<sup>131</sup>. Ese germen se encuentra en el papel residual, marginal o limitado que en aquellas formulaciones, y también en la práctica artística, es conferido, o al menos queda abierto, para la memoria, la fantasía y lo que hemos venido llamando “actividad subjetiva” del espectador. Y tan paradójico como que exista ese germen, es el hecho de que los primeros factores que lo activan proceden de la propia tradición antiteatral. Fried da algunos ejemplos de ello. Uno es la práctica narrativa, en textos críticos de Diderot, de los “paseos virtuales” por el espacio-tiempo de la representación del cuadro, de los que Fried infiere toda la poética pastoral del paisaje antiteatral. Otro es el papel otorgado por Lessing a la capacidad de sugestión que tiene la representación narrativa, de implicar todo un desarrollo narrativo a partir de un “momento pregnante” suficientemente cargado de connotaciones, donde la obra sólo representa ese momento, y lo demás es el espectador quien lo imagina con las pistas que la obra le da. Es decir, toda propuesta que concede alguna importancia a la imaginación, lo denotativo, la sugerencia, la asociación y, digámoslo, el papel interpretativo del espectador. Pero recordemos también que para Fried, es precisamente esta capacidad una de las razones de decisiva superioridad de la representación pictórica sobre la fotográfica; que es éste el rasgo característico de la “mirada empática” que, aunque sea en un grado mínimo, parece imprescindible para activar el campo inerte de signos de la representación plástica, pero supone también, como reconoce Fried, uno de sus mayores riesgos de extravío; que es, más aún, la base del tipo de lectura metafórica y “connotativa” de Courbet que Fried defiende frente a la de tipo “realista-materialista”, metonímica, paratáctica y denotativa; por no mencionar que se trata de un pilar básico del método historiográfico de Fried, interpretativo, analógico y empático.

Pero hay dos propuestas teóricas dentro del ámbito de la tradición antiteatral, de entre las que Fried ha analizado, que parecen haberse arriesgado especialmente a desencadenar las consecuencias de ese germen; y paradójicamente, en ambas la intención original era firmemente antiteatral, si la interpretación de Fried es correcta. La primera de ellas es lo que Fried reconstruye, en “Painting memories”, como la propuesta de Baudelaire para superar el problema de la influencia del pasado sobre el presente y el eclecticismo artístico, mediante la “contención del pasado”, en una dinámica de la memoria donde el recuerdo del pasado de la tradición artística debe quedar en un plano semi-inconsciente, lo que supondría impedir que el pasado entre en el “escenario” (*stage*) del presente; y esto equivale a decir que el pasado se presenta como aura del presente solamente, y nunca como experiencia en términos

---

<sup>130</sup> CR: 369.

<sup>131</sup> PM: 541-542 n 45.

equiparables al presente<sup>132</sup>. A primera vista, parecería en todo consistente tanto con el propósito antiteatral como con la preservación de la “escena clásica de la representación”, y además, la propuesta de Baudelaire valora lo inconsciente, como corresponde a toda posición antiteatral. Pero en realidad no lo es: establece la memoria como el “medio” gracias al cual la pintura de nueva producción suscita convicción, al lograr “imprimir” su imagen (su figura o *Gestalt*) gracias a que aparece rodeada de un aura de recuerdos y asociaciones inconscientes con grandes obras del pasado de la tradición; y con ello, viene a situar al objeto artístico, la representación, en fuerte dependencia de un elemento mnemónico inconsciente, que es fundamentalmente subjetivo y radica en el espectador.

¿Cuáles serían las consecuencias de la disolución de la escena clásica de la representación? Por lo que Fried insinúa, en la propuesta de Lessing, la imaginación subjetiva desplazaría a la representación artística como medio constitutivo del tiempo y del ritmo de la narración, que es evocada enteramente por el sujeto (la obra sólo ofrece un momento); potencialmente, supondría una aglomeración de los diversos momentos de la narración en el espacio mental subjetivo, ya que no están ordenados en el espacio, digamos, “material” de una representación artística. En Diderot, la imaginación desplaza a la representación paisajística en la constitución tanto de su espacio como de su tiempo de narración: el despliegue de la imaginación del sujeto en el acto de la recepción se vuelve más importante que la obra de arte que lo suscita. Y a la reacción de Baudelaire contra el riesgo de suplantación del presente por el pasado, Fried le vincula una consecuencia nefasta para la escena de la representación y para el problema antiteatral del espectador<sup>133</sup>: la pérdida de distancia y confusión entre espectador y representación; ya que, aunque Baudelaire resuelve el problema de la relación entre presente y pasado proponiendo un modelo de la misma contrario al de su explotación ecléctica consciente, su solución lleva a una indiferenciación entre el espectador y la representación, al hipertrofiar el papel de la aportación mnemónica subjetiva del espectador a la experiencia; de donde la “atenuación o elisión” de la visualidad (de la presencia de la obra actual, real, ante la vista: es decir, del “presente”) que Fried detecta en las “figuras clave” de la formulación de Baudelaire<sup>134</sup>. La victoria sobre la influencia directa del pasado como eclecticismo estilístico se logra al precio de una confusión potencial de pasado y presente en un espacio mnemónico mental subjetivo, regido por una regresión temporal infinita<sup>135</sup>, con una fuerte atenuación de la visualidad, de la obra presente ante la vista, en favor del recuerdo, la asociación, la evocación subjetiva, que pasan a constituir lo que la obra *es*.

Muy significativamente, la reacción de Manet al mismo problema habría sido opuesta, afirmando, como ya bien sabemos, la separación óptica y la distancia entre espectador y representación mediante la estrategia de confrontación, pero al precio de la destrucción de la inteligibilidad narrativa, y de la puesta en evidencia de la relación obra-espectador que pone fin a la tradición antiteatral<sup>136</sup>:

En el arte de Manet de la primera mitad de los años 1860, por otra parte, pintura y espectador son postulados con vehemencia como entidades separadas, en parte debido a un modo de *in*teligibilidad dramática y narrativa que efectivamente bloquea o ataja la actividad supletoria descrita por Lessing y, al hacerlo así, establece una nueva distancia ideal entre una y otro. Lo que podría denominarse la instantaneidad perceptual ideal del arte de Manet podría verse también como algo análogo, pero de

<sup>132</sup> PM: 521.

<sup>133</sup> PM: 542 n 45.

<sup>134</sup> PM: 531.

<sup>135</sup> PM: 532.

<sup>136</sup> PM: 531-532.



ningún modo idéntico, al “momento” de la teoría y práctica del tardío siglo dieciocho. [PM: 542 n 45]

La unidad de la obra pictórica propuesta por Manet se opondría diametralmente, tanto a la confusión entre espectador y obra en la elisión de la visualidad como a la confusión temporal de pasado y presente en el espacio mnemónico regresivo de aquél<sup>137</sup>. La tradición para el primer modernista que es Manet, es un término de referencia agónica objetivamente presente. De este modo, la intervención de la “actividad suplementaria” de la imaginación subjetiva queda interrumpida por la afirmación de la opacidad literal de la superficie del soporte y la opacidad expresiva de la representación, entronizada después por el cubismo; y al “momento pregnante” de la representación dramática, cargado de sugerencias de acción, lo reemplaza “la instantaneidad perceptual ideal”, luego exaltada por el Impresionismo.

La participación imaginativa del espectador en la experiencia de la obra puede llegar a cancelar la distancia ontológica entre espectador y obra, haciendo de la representación un puro producto de la imaginación del espectador e identificando espectador y representación. Ejemplos de esto serían todas las propuestas teóricas y descripciones de experiencias donde la imaginación se desarrolla a expensas de la experiencia real de la obra, en el caso de la pintura a expensas de la visión, como en Baudelaire o en Diderot; pero también lo sería, según Fried, el propósito de la “desmaterialización” decorativista de la figura con fines antiteatrales en las obras de Whistler a partir de la década de 1860, como *Armonía en verde y rosa: La sala de música* (1860), o *La princesa del país de la porcelana* (1864):

...hay un sentido en el cual Whistler fue atraído a lo largo de toda su carrera por un ideal de la pintura como ausencia o [...] como pura *aparición* [...] Si desde el comienzo no había nada, si un cuadro no representaba seres y objetos materiales, y más aún, si se podía hacer que el cuadro pareciera casi inmaterial [...], la relación entre pintura y espectador podía situarse en un plano nuevo, más enrarecido: esto o algo parecido parece a menudo haber sido el objetivo de Whistler. [MM: 229-230]

De modo que en esta propuesta, tan próxima y precursora de la “ópticidad” impresionista (aunque Fried no la quiera ver de esta manera), no sólo literalismo y antiteatralidad, sino también literalismo y modernismo “óptico” se encuentran.

Más contemporáneamente, esto sucede con otro heredero “inconsciente” de la tradición antiteatral, Roland Barthes; después de Baudelaire, la segunda propuesta antiteatral de alto riesgo para la antiteatralidad misma. A éste le pasa otro tanto que a Baudelaire: valora tanto lo inconsciente, llega a tal extremo de voluntad desteatralizadora del acto de la recepción y de la relación obra-espectador, que no sólo prefiere al original expuesto en sala de exhibición la contemplación doméstica de reproducciones en página impresa, sino que a la propia contemplación de éstas llega a preferir el momento íntimo y recoleto de rememoración, evocación y sentimentalidad en que el espectador cierra los ojos y aparta la mirada de las propias reproducciones (es ésta la forma que toma en el discurso barthesiano la figura antiteatral de la ceguera). La fotografía para Barthes queda reducida a memoria, aunque él mismo, critica Fried, inconsciente o inconsecuente con ello, lo niegue. Es además, para Barthes, una representación *teatral* de la muerte: “teatral”, pues tiene su origen en formas de teatro (perspectivas, panoramas); “de la muerte”, porque el origen del teatro es el culto a los muertos, y porque lo que representa una foto está ya muerto, o lo estará algún día. La experiencia barthesiana de la fotografía tiene su momento privilegiado en un momento posterior a la presencia física de la imagen fotográfica o del contacto perceptual del espectador con ella, en que se cierra los ojos o se aparta la mirada: de nuevo, una postergación

<sup>137</sup> He aquí la diferencia entre Lessing y Manet, a la que en el pasaje citado alude Fried: el “momento” de Lessing está impregnado de sugerencias (es “pregnante”); el “instante” de Manet carece de ellas (es opaco).

de la visión, de la experiencia presente del objeto artístico real, que queda eliminado del acto de recepción, “de la escena de la respuesta”, como dice Fried<sup>138</sup>.

Ahora bien: es en “experiencia estética bruta” del literalismo, y en el “objeto artístico en situación” que ella inspira, donde se cumplen, ya sin reparos antiteatrales, todas las amenazas a la disolución de la escena clásica de la representación: como recordaremos bien, si en el segundo caso la obra carece de importancia, reducida a un mero objeto, es respondiendo al hecho de que en la primera no había objeto alguno, sino sólo la propia experiencia, que era un puro producto de un sujeto absoluta, irreductiblemente individual (una “audiencia de uno solo”<sup>139</sup>), y de su respuesta a unas circunstancias efímeras y contingentes que son suyas también; y por ello, le pertenece enteramente. Análogamente, la obra literalista existe sólo para su espectador, y sólo del modo como él, con todas sus contingencias personales, y con todas las situacionales, de puesta en escena que le rodean, la hace aparecer: es algo “suyo”, como una excrecencia de la subjetividad del espectador, hasta tal punto, que la obra en sí casi está de sobra<sup>140</sup>. En términos de Fry, se da aquí la victoria absoluta de la “visión” sobre el “diseño”; pero esa “visión” es la del espectador. En el literalismo, la obra y su “experiencia” son una misma cosa; por eso es para cada cual una cosa distinta, y por ello, igual de “válida” (es decir, nada válida en un sentido absoluto), para quienquiera que sea; por eso su fascinación dispensa al espectador de pronunciar un juicio crítico. En el literalismo, la obra es sólo el mínimo residuo de artísticidad indispensable para tener un objeto que proyectar, activando la respuesta de un espectador y un contexto de su encuentro con aquél, para que a su vez el espectador proyecte sobre el conjunto aleatorio resultante cuanto quiera. En este arte acontece, no ya como formulación teórica, sino como práctica artística consumada, la identificación entre subjetividad individual del espectador y obra artística, reducida a experiencia subjetiva. Y la enseñanza sorprendente de la lectura de Fried es que, en este aspecto, como en tantos otros, literalismo y antiteatralidad resultan tener mucho en común.

### 3.8.5. Absorción versus atención: Fried y Riegl

Ha llegado el momento de abordar un aspecto de alcance general para la historiografía de Fried, que veníamos hasta ahora marginando. Se trata, como ya indicamos en la introducción de este capítulo, de la cuestión de cuál sea la relación entre los enfoques de Fried y del historiador del arte de la Escuela de Viena, Alois Riegl. Partiendo de posiciones aparentemente muy formalistas, y de un interés por formas artísticas decorativas y no-representacionales, que según ciertos intérpretes, habrían hecho de él un defensor del arte moderno y de la abstracción (supuesto que, sin embargo, ponen en duda algunos de los estudios más recientes), Alois Riegl dio un importante giro al final de su carrera, hacia un decidido interés por la pintura figurativa, el espectador y la recepción. El lugar donde ese giro se presenta es su célebre *El retrato de grupo holandés*, último libro propiamente dicho publicado en vida del erudito vienés, donde nuestro autor aborda las vicisitudes del peculiar género del retrato colectivo en el arte holandés barroco del siglo XVII<sup>141</sup>. Este giro, y esta

<sup>138</sup> BP: 555-558. Para la fotografía como “teatro”, cfr. BP: 562 n 27. Cfr. Barthes, *La chambre claire*, pp. 87, 88, 89, y pp.143-144, 55-56, respectivamente.

<sup>139</sup> MM: 159.

<sup>140</sup> MM: 154, 158, 163.

<sup>141</sup> Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, publicado en 1902 en el *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*; años más tarde apareció una edición, a cura del alumno de Riegl, Karl W. Swoboda (Viena: Österreichischen Staatsdruckerei, 1931). Una excelente edición moderna del texto

obra, son lo que ha garantizado a Riegl un interés en el panorama actual de nuevas metodologías de la Historia del Arte; interés del que, en cambio, no gozan hoy autores formalistas igual de fundacionales, pero más ortodoxos. Gracias a ello, Riegl es hoy un referente importante en las teorías de la recepción y los llamados estudios de “Historia de la Imagen”, y una figura recuperable incluso en el contexto, absolutamente adverso a cualquier formalismo, de los Estudios Culturales y de Cultura Visual; hasta tal punto, que en cierta medida se ha convertido en un autor “de moda”, sobre el significado, alcance y utilidad de cuya obra vienen publicándose, sobre todo desde comienzos de la década de 1980, numerosas reflexiones en forma de artículos, e incluso, un número ya no desdeñable de monografías<sup>142</sup>.

Fried, por su parte, hace en sus propios textos escasas, contadas y muy limitadas menciones a la obra de Riegl, y casi siempre, en forma de escuetas referencias nominales o bibliográficas, a veces como citando por mediación de indicaciones de terceros autores; parece que no quisiera dar pie a demasiadas comparaciones con la obra del erudito vienés, aunque uno de sus intérpretes favoritos, Stephen W. Melville, no ha dejado de señalar el paralelismo. No ha de extrañar demasiado que no haya mención alguna a Riegl en *Absorption and theatricality*; o en *Realism, writing, disfiguration*: por entonces probablemente aún no estaba sino comenzando el despliegue de la popularidad de Riegl en el ámbito académico anglosajón, en el que además, escaseaban las traducciones de sus obras<sup>143</sup>. Pero tampoco hay una sola mención en *Courbet's Realism*, ni en *Manet's Modernism*, y esto último ya es más chocante, por cuanto habían aparecido ya comentaristas de Fried que le ponían en relación con Riegl. En *Menzel's Realism*, aparecen ya tres menciones, pero de la mayor brevedad, referidas más bien al Riegl formalista de *Spätrömische Kunstindustrie*, y más motivadas por el contexto histórico germano de la investigación en ese particular caso, que por ningún deseo manifiesto de traer a discusión sus afinidades o diferencias con la obra tardía del vienés, o incluso de entrar en un examen de sus ideas<sup>144</sup>.

---

(en un solo volumen con correcciones, que incorpora las mejoras e ilustraciones introducidas por Swoboda y el epílogo de su colaborador Ludwig Münz) es la del prof. Artur Rosenauer, dentro de un ambicioso proyecto editorial: Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, ed. Artur Rosenauer, prol. Arthur Rosenauer, Karl W. Swoboda, epil. Ludwig Münz (“Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, 1. Abteilung: Alois Riegl”, Bd. 2), Viena: WUV-Universitätsverlag, 1997, que incluye referencias a la paginación original de la ed. de Swoboda. Este es el texto con el que hemos trabajado (en adelante designado simplemente como *Gruppenporträt*); nuestras citas, empero, se refieren a la paginación original de la ed. de Swoboda, tal como en ese texto aparece referida. Desgraciadamente, no hay aún traducción castellana de esta obra.

<sup>142</sup> Entre las cuales mencionaremos: la antología de Richard Woodfield (ed.), *Framing Formalism: Riegl's work*, Amsterdam: Gordon and Breach, 2001, a la que ya hicimos referencia antes en otra parte de nuestra investigación, y que contiene textos de Hans Sedlmayr, Julius von Schlosser, Joaquín Lorda, Benjamin Binstock y el propio Woodfield, entre muchos otros; Michael Gubser, *Time's visible surface: Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siècle Vienna*, Detroit: Wayne State University Press, 2006; Georg Vasold, *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte: Überlegungen zum Frühwerk des wiener Gelehrten*, Freiburg im Breisgau: Rombach, 2004; y finalmente, los dos estudios de los que en parte nos ocuparemos: Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1993; y Margaret Olin, *Forms of representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park, Penn.: Pennsylvania State University Press, 1992.

<sup>143</sup> Sobre la recepción tardía de Riegl en el ámbito anglosajón, cfr. Iversen, op. cit., p 3-5; el artículo ya citado de Woodfield, “Reading Riegl's *Kunst-Industrie*”, en Woodfield, op. cit., pp. 56-59 (que en parte justifica ese retraso, y que polemiza contra el interés por el Riegl “formalista”, de quien presenta una imagen “idealista”, que critica desde la perspectiva propia de un seguidor de Gombrich); las quejas de T. J. Clark sobre la ignorancia y la carencia de traducciones del autor vienés en “The conditions of artistic creation”, *Times literary supplement*, 24 May 1974, p. 561 (cit. por Woodfield, op. cit., p. 57).

<sup>144</sup> En MR: 62, Fried alude a Riegl sólo para criticar, por boca de August Schmarsow, su insuficiente preocupación por “lo corpóreo”. En MM. 272 n 8, Riegl aparece únicamente en una cita de Jonathan Crary, que le asocia a una lectura, según Fried, “normalizadora” de Helmholtz. En MM: 297 n 15, es invocada sólo la influencia de sus concepciones sobre el espacio en Erwin Panofsky, siguiendo la indicación de Michael Ann

No sólo ese giro en sí, sino también los términos en que Riegl planteó la cuestión del espectador, han suscitado todo tipo de comparaciones y paralelismos con la obra de Fried, aunque las más de las veces, de modo episódico y puntual. Nuestro propósito es examinar hasta qué punto tales paralelismos son acertados; y para ello nos apoyaremos en los casos particulares de dos interpretaciones sistemáticas de Riegl que han dedicado un cierto espacio a la comparación explícita con Fried, o bien la han hecho explícita. El primero es la obra de Margaret Olin, *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art*. El segundo es la de Margaret Iversen en *Alois Riegl: Art History and Theory*. Quizás cabría pensar, y con razón, que esta discusión debería estar ubicada en nuestros capítulos “metodológicos”; sin embargo, el asunto concierne tanto, o casi más, a cuestiones que podríamos decir de “contenido”, algunas de las cuales hemos tratado ya en nuestro capítulo de semántica, así como en apartados precedentes del presente capítulo. Hemos de indicar que nuestra propia lectura de la obra de Riegl en cuestión depende en parte de la que propone Olin en su monografía, aunque no sin reservas, que cuando sea oportuno haremos explícitas. Y por supuesto, el cotejo implica en ambos casos una interpretación, también, de la propia obra de Fried, de la que tendremos igualmente cosas que criticar.

Del estudio de Olin, es de interés para nosotros el capítulo octavo, “The Ethics of attention”, que esta autora dedica en particular a examinar *El retrato de grupo holandés*, y muy en particular la segunda sección del mismo, titulada “A defense of theatricality”, en lo que se diría un gesto polémico contra Fried (ya que propiamente, “teatralidad” no pertenece al léxico “técnico” de Riegl), así como “Historical research as tactile isolation”, donde Olin critica, esta vez abierta, pero muy brevemente, la posición de Fried. Lo más sorprendente de todo es la propia interpretación que Olin hace del texto de Riegl, donde las semejanzas de planteamiento y terminología con Fried, ya que no exactamente de posición, son tan grandes que uno se pregunta hasta qué punto Olin no hace su lectura del austríaco desde un fuerte influjo de cierta lectura de Fried, y hasta de Cavell.

Por lo que hace al contenido del propio *Das holländische Gruppenporträt*, Riegl desarrolla en esta obra una investigación sobre la recepción de la obra de arte en el marco histórico del arte barroco holandés, y en específica relación con el peculiar género del retrato de grupo. En esa investigación el concepto clave es el de “atención”, término que designa la dirección y el flujo del eje de las miradas (de personajes y espectador), y que, conforme a lo que indica Margaret Olin<sup>145</sup>, Riegl no consideraba como una mera característica formal o inherente a las propias obras, de modo muy similar a como ocurre en Fried con conceptos como “teatralidad” y “absorción”. El arte holandés del XVII es para Riegl un “arte de atención”, y la atención, según Olin, es un estado de actividad inmóvil, pero no pasivo<sup>146</sup> (algo así como una modalidad de mirada intermedia entre la modalidad empática de Fried y su noción más general de “absorción” como mirada absorta o absorción en la contemplación). Según Olin, Riegl consideraba que el arte clásico y el moderno tenían en común su “objetivismo”: en ambos, la obra no “mira” al espectador, sino que se muestra independiente de él<sup>147</sup>. Y precisamente en la orientación funcional y organización pictórica de la obra de cara al espectador halló Riegl la causa de que el retrato de grupo holandés no fuera apreciado por el gusto moderno<sup>148</sup>. Riegl convirtió su tarea historiográfica en mostrar que ese arte tenía,

---

Holly en *Panofsky and the foundations of Art History*, Ithaca, N. Y. and London: Cornell University Press, 1984.

<sup>145</sup> Olin, op. cit., p. 164.

<sup>146</sup> *Ibid.*, pp. 159-160.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>148</sup> Riegl, *Gruppenporträt*, pp. 3-4, 162, cfr. Olin, op. cit., pp. 161-162.

por contra, sus propios principios de coherencia. El argumento de Riegl es que la mirada era en ese arte un vehículo de la “coherencia externa” (*aussere Einheit*), unificación obra-espectador. Esto exige a su vez que la obra tenga “coherencia interna” (*innere Einheit*)<sup>149</sup>, y la coherencia interna, por su parte, tiene dos aspectos: por un lado, coherencia en el plano de la “composición”, algo similar a lo que Fried caracteriza como “ordenación” en contexto de la tradición antiteatral; y por otro lado, en el de la “concepción pictórica” (*Auffassung*), algo así como la “composición” propiamente dicha como principio de completud y unidad del *tableau* en la tradición antiteatral<sup>150</sup>. La noción de “composición” en Riegl se mantiene en el plano del análisis formal desarrollado en *El arte industrial*; pero la unidad de la “concepción” se ubica ya en la dimensión de la representación, o tema (*subject matter*). Incluye las relaciones entre los personajes dentro del cuadro, y en el género retrato de grupo, también la de éstos con el espectador. En atención a esto, indica Olin, habría modificado Riegl su lema formalista de *El arte industrial* para incluir los aspectos psicológico de expresión designados bajo la noción de “concepción”<sup>151</sup>. “Atención” es el término que designa la cualidad psicológica o expresiva que une a todos los personajes entre sí, y en su caso, con el espectador. El ideal es que haya muchos personajes todos ellos individualizados, que haya unidad entre todos ellos, y que haya unidad de ellos con el espectador como individuo particular<sup>152</sup>.

Como bien dice Olin, los análisis de obras de arte que practica Riegl en *Das holländische Gruppenporträt*, guiados por el concepto de “atención”, no son formales, sino narrativos, en un sentido análogo a las “estructuras narrativas” que Fried dice descubrir; y como éstas, implican una dimensión temporal<sup>153</sup>. Como resultado de experimentar la cualidad psicológica de “atención” que le vincula con el conjunto de personajes a su vez vinculados entre sí, es decir, como resultado de sentirse objeto de tanta atención, inserto en una red de relaciones comunicativas, el espectador experimenta satisfacción ante la obra, lo que interpreta Olin diciendo que el espectador se siente, en términos de esta intérprete, “transfixed before the canvas”: una expresión inglesa que no puede haber salido de otro sitio que del análisis friediano de la estructura fenomenológica de “llamada-parada-transfixión” del espectador antiteatral ante el *tableau* logrado<sup>154</sup>. Dentro de esto, hay en el estudio de Riegl un discurso sobre organización coordinante y subordinante en los cuadros holandeses, modos de organización de las figuras a los que Riegl da una lectura política, o al menos social: una estructura de coordinación es adecuada para preservar las identidades separadas de individuos del grupo; la subordinante, por contra, tiende a anularlas en favor de la unidad del grupo. Por tanto, concluye Riegl, es necesario temperar la subordinante con un grado de coordinación<sup>155</sup>; una actitud más bien opuesta al rechazo que expresa Fried a la composición aditiva y a las analogías políticas directas a partir de modos de organización pictórica.

<sup>149</sup> Seguimos en esto a Olin, op. cit. p. 156, que considera la coherencia interna un componente de la externa, en lugar de considerar ambas nociones como contrapuestas y alternativas, como parece ser el caso de Iversen (aunque para ser más exactos, lo que ésta contrapone a la unidad externa es la unidad interna *cerrada*, “geschlossene innere Einheit”); cfr. el subepígrafe “Internal and external coherence” en Iversen, op. cit., pp. 101-105.

<sup>150</sup> Olin, op. cit., p. 156.

<sup>151</sup> Olin remite a “Die Denkmalswerte”, de Riegl, recogido en sus *Gesammelte Aufsätze* [1928], ed. Karl M. Swoboda, intr. Hans Sedlmayr, epíl. Wolfgang Kempf, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1985, p. 146: “Debe haber junto al interés por lo histórico en las obras de arte antiguas aún otro interés, que reside en lo que tiene de específicamente artístico, e. d., en propiedades de concepción, forma y color” (la declaración “formalista” de *El arte industrial* sólo hablaba del arte como “línea y color en el espacio”, no de la “concepción”).

<sup>152</sup> Cfr. Olin, op. cit., p. 158.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>155</sup> Riegl, *Gruppenporträt*, p. 25-29; cfr. Olin, op. cit., p. 164.

Hay una observación de Olin que, de ser correcta, señalaría una coincidencia sorprendente con Fried: Olin indica que Riegl sostenía que el mismo principio de coherencia externa con el espectador que articula los retratos de múltiples figuras regía también las obras holandesas de géneros “menores” no de figura, y todo el arte holandés del período barroco: Riegl encontraba fenómenos y estructuras de “atención” también, por ejemplo, en cuadros de paisaje. Olin se apoya para esta observación en un artículo de Riegl, “Jakob van Ruysdael”<sup>156</sup>; pero en *El retrato de grupo* se halla esta idea, por ejemplo, en dos pasajes también citados por Olin: el análisis de la fachada de Miguel Ángel en el *Palazzo Farnese*<sup>157</sup>, donde se describen elementos arquitectónicos con rasgos y relaciones antropomórficas (enfrentamiento, ruptura, impulso); y en el análisis de *Grupo de fusileros* de Dirk Jakobsz (1529), donde Riegl trata las figuras, inversamente, como elementos de arquitectura. En los paisajes, aunque los personajes que pueda haber representados en él no miren al espectador, o no haya personajes en absoluto, los edificios, plantas etc. adquieren rasgos antropomorfos y sí le “miran”, le dirigen la atención<sup>158</sup>. Y otra similitud importante radica en el método: según explica Olin, el método de Riegl hace jugar su propio gusto o el gusto de su época heurísticamente en la tarea historiográfica, haciéndolo confrontarse contra el expresado en los fenómenos históricos estudiados, para permitirle establecer por contraste la especificidad del período: en Riegl, la diferencia es el mayor obstáculo, pero también el único medio, para comprender el arte del pasado. Riegl establece un diálogo con la época pasada como un otro; y como en la teoría y metodología hermenéutica clásica, exige mantener al otro separado sin asimilar su diferencia pro el conocimiento y la comprensión<sup>159</sup>. Esto resulta en todo análogo al proceder de Fried.

Por lo que respecta ya propiamente a la interpretación de Olin, parte del interés del estudio de Olin radica en que su interpretación general del conjunto de la obra de Riegl no ofrece la imagen del autor formalista más o menos “standard” que normalmente se presupone, ni siquiera en su obra anterior a *El retrato de grupo*: “en su deseo de salvar la representación trascendiendo la forma, Riegl proporcionó armas a los formalistas”, observa Olin<sup>160</sup>, que sitúa al autor vienés en la línea de un “dialogismo” fundamentalmente preocupado por reestablecer la relación del arte con el mundo. Frente a la lectura “formalista” de Riegl, que para Olin está “muerta”, sería este otro aspecto no-formalista, “representacional”, de la teoría de Riegl, el que Olin sí cree recuperable para nuestra época “postformalista”, e incluso precursor de ella<sup>161</sup>. Si hemos de creer a Olin, Riegl fue un autor de inclinación artística conservadora, cuyo propósito, tras verse llevado, a su pesar, a justificar la plausibilidad histórica de la “destrucción de la representación” en su primera obra historiográfica mediante el uso de conceptos formalistas, habría sido el de destruir también la no-representación, pero no para restaurar la representación, cosa ya imposible, sino para “salvar lo que quedaba de ella”; y su forma de salvarla habría sido mostrar cómo un arte como el holandés abandona la función de representación propiamente, para entrar en la función pragmática de establecer una relación con su espectador y compartir un mundo con él, en vez de meramente representárselo.

Se suele considerar que con *El retrato de grupo* Riegl no hace sino explicar las condiciones de unidad formal de obras que desde un criterio formalista al uso carecerían de consistencia interna, proponiendo un criterio supletorio de consistencia externa. En este caso, las obras en cuestión son los retratos colectivos del período barroco holandés, que, como

<sup>156</sup> Recogido en los *Gesammelte Aufsätze*; el pasaje clave está en pp. 133-143 de la citada recopilación.

<sup>157</sup> Riegl, *Gruppenporträt*, p. 47.

<sup>158</sup> Olin, op. cit., pp. 160-161, 167.

<sup>159</sup> *Ibíd.*, p. 172.

<sup>160</sup> *Ibíd.*, p. 186. Las cursivas son nuestras.

<sup>161</sup> Cfr. Olin, op. cit. pp. xxi-xxii.

indica Riegl, carecen de unidad a ojos modernos; pero desde esa perspectiva lo que propone Riegl no sería sino una extensión, un parche aplicado a una concepción básicamente formalista de la obra de arte (la obra artística como “unidad”) que hace aguas historiográficamente en algunos sectores de la historia del arte europeo. Contra esta interpretación, según Olin (y de modo similar a como sucede con Fried), el giro hacia la recepción de Riegl suponía *un reto* a la concepción formalista del arte autónomo y al proyecto de la crítica formal<sup>162</sup>; de modo que sería un despiste por parte de los intérpretes el asimilar la imagen de un Riegl formalista al Riegl tardío de *El retrato de grupo*, pensando que su introducción de la noción de atención en dicha obra era un método suplementario al formal para explicar la unidad de ciertas obras de arte, y atendiendo al hecho de que Riegl empezó introduciendo la confrontación literal de espectador y obra en el espacio real como base del análisis pictórico. Lo que esa interpretación habitual no tiene en cuenta es en qué medida el giro planteado por Riegl pone a la obra en dependencia del espectador; y eso constituye una amenaza para la consistencia autónoma de ésta, que resulta difícilmente conciliable con perspectivas formalistas<sup>163</sup>. En consecuencia, Olin sostiene que los estudios históricos de Riegl sobre el espectador no extienden meramente el repertorio analítico formalista heredado por este autor: al contrario, desarrollan determinadas implicaciones éticas, las cuales, se sobreentiende, poco tendrían que ver con el formalismo. Basándose en notas y documentos privados que se han conservado del autor austríaco, Olin, explica que Riegl consideraba insuficiente el estudio de la obra de arte como relaciones formales de todo-parte (es decir, la concepción formalista que él mismo pareció postular en *El arte industrial tardorromano*), lo cual correspondería a la Estética. A la Historia del Arte propiamente correspondería el estudio de la relación entre las obras y sus espectadores: según esto, para Riegl la Historia del Arte sería una pragmática.

Sin embargo, Olin parece contradecirse cuando dice más adelante: “*Das holländische Gruppenporträt* no constituye un abandono, sino una extensión de las preocupaciones formalistas de Riegl”<sup>164</sup>. Pero no es contradicción sino más bien imprecisión: en realidad ni siquiera el Riegl anterior a *El retrato holandés* era, según Olin lo describe, propiamente un “formalista” por sus convicciones y posición, sino sólo aparentemente, por sus herramientas y categorías. Riegl habría desconfiado de la desaparición moderna (es decir, “impresionista”) de lo corpóreo en el arte, y el aparato categorial formalista de *El arte industrial* estaría motivado en realidad por la *desconfianza* de Riegl en la capacidad de la percepción óptica “pura” del sujeto para establecer relación con el mundo y comunicación con los otros. Con el uso de esas categorías en su argumento histórico, Riegl habría intentado darles legitimidad y plausibilidad, vinculando los atributos formalistas (incluida la noción de lo “óptico”) con leyes universales de relación entre percepción y realidad, y vinculando las configuraciones formales a las expectativas colectivas de las diversas culturas sobre las emociones y configuraciones sociales que desean ver realizadas en la vida, y que por tanto, representan en el arte que producen. Del mismo impulso surgiría lo que Olin llama la “defensa de la teatralidad” en *El retrato de grupo* por parte de Riegl. No puede ser más chocante el paralelismo de mucho de esto con la interpretación de Fried que venimos desarrollando: también él desconfía de la “desaparición impresionista de lo corpóreo”; también él vincula la representación artística a formas de ver y vivir el mundo culturalmente compartidas (aunque de modo muy diferente al esquema histórico-cultural hegeliano de Riegl).

---

<sup>162</sup> *Ibíd.*, p. 155.

<sup>163</sup> *Ibíd.*, p. 155-156.

<sup>164</sup> *Ibíd.*, p. 168.

Quizá el aspecto de la interpretación de Olin que más asemeja una polémica encubierta contra Fried es lo que ella llama la “defensa de la teatralidad” de Riegl, y que sitúa en el marco de un debate de Riegl contra el solipsismo moderno. Riegl pensó, según Olin, que el énfasis de la época contemporánea en la “experiencia inmediata” (notablemente, el mismo lema del programa “óptico” de Greenberg en “Modernist painting” o “Sculpture in our times”) era responsable de la devaluación del retrato de grupo holandés; algo que no deja de recordar a los reproches de Fried contra la historiografía derivada del formalismo-modernismo por propiciar el olvido de la tradición antiteatral. Olin proyecta este reproche de Riegl a la modernidad a una dimensión ontoepistémica: el retrato de grupo presentaba una tensión entre las exigencias de la unión subjetiva de la colectividad y la particularización subjetiva de los individuos, tensión que Riegl no veía al hombre contemporáneo capaz de afrontar. Asimismo, esta forma artística expresaba para Riegl una mentalidad capaz de establecer una distinción entre cosas y personas que además admite la existencia de más de una persona aparte del propio yo; una mentalidad, dotada de capacidad para reconocer la contingencia particular del individuo, sin por ello caer en el exceso idealista humeano de disolver su identidad en la serie de sus múltiples contingencias y percepciones. Y esta es una concepción de la realidad y la psique que sólo habría podido darse, dice Olin, en época del dualismo realista barroco: no sería posible ni en el marco del “objetivismo” de época clásica (que identifica al individuo con su principio inmutable de unidad, no conoce sino objetos, y cuyo arte sólo los muestra sin referencia a sujetos) ni en el del subjetivismo moderno (donde el individuo se dispersa en sus contingencias, que no conoce sino el sujeto, y que reduce los objetos a la percepción del sujeto; y tampoco puede admitir que algunos de esos “productos de nuestra imaginación” tengan conciencia propia y nos dirijan su atención)<sup>165</sup>. “Solipsista”, para Riegl, sería el partidario de la *Stimmung*, la vida anímica individual, en detrimento de la mutualidad<sup>166</sup>; un sujeto individual e individualista, que subsume el mundo dentro de sí como una mera serie de sus percepciones subjetivas, y queda aislado, solitario, sin intentar superar su aislamiento. Las inmensas resonancias cavellianas de estas observaciones de Olin sobre Riegl no necesitan más comentario.

De aquí que Riegl ponga todo su enfoque en pie en torno a una categoría como la de “atención”, lo que estaría en inmediata conexión con su “defensa de la teatralidad”. La atención es un fenómeno constitutivo de la subjetividad; y Olin contextualiza la noción de Riegl, constatando la importancia del concepto en la psicología y la ciencia de la época, relacionando a Riegl, sobre todo, con las propuestas de Wilhelm Wundt y de Martin Buber (que brevemente fue alumno de Riegl). Recordando enormemente el conjunto de problemas que en las elaboraciones de Fried entran a través del diálogo con la antropología ética de Cavell, Olin señala que la atención es el fundamento de la discriminación entre sujetos y objetos dentro del campo de los fenómenos que se presentan, porque la conciencia de sí mismo como sujeto se constituye en contraste con la percepción de un “otro” exterior, que no es un yo. Pero dado que autoconciencia y “simpatía” van juntas, la atención toma inmediatamente una dimensión ética, y esto sería lo justamente lo que habría ocurrido con ese concepto en la historiografía de Riegl<sup>167</sup>. Riegl habría entendido la “atención”, según las connotaciones kantianas propias del término alemán (*Achtung*), como noción con una carga ética de actitud moral respecto a su objeto; como una “atención respetuosa”, explica Olin, usando una expresión que resulta en todo análoga a la noción de “reconocimiento” en Cavell. Riegl consideró, pues, que la “atención” era la adecuada forma de relacionarse el individuo y

<sup>165</sup> Riegl, *Gruppenporträt*, p. 20; cfr., Olin, op. cit., p. 163.

<sup>166</sup> Olin, op. cit., p. 167.

<sup>167</sup> Ibid. p. 162.



conducir su vida éticamente en relación con los otros<sup>168</sup>, y esta norma de conducta colectiva era la representada en los retratos de grupo por la sociedad holandesa. También habría un componente ético en la valoración negativa que hace Riegl de la crisis de la atención en la fase “novelística” tardía del arte holandés<sup>169</sup>: obras con escenas cargadas de sentimientos, pero donde los personajes no prestan ninguna atención al espectador; el ejemplo de las cuales sería *Conversación Galante* (1654), de Ter Borch. Tales obras reducen lo representado a la experiencia interna del sujeto individual, del espectador, y así, la experiencia de la pintura se reduce a una exploración psicológica de sentimientos individuales. Señalemos que, por el contrario, las categorías de Fried propiciarían una lectura de estas obras como “absortivas”, con una implícita valoración positiva; aunque Fried señalaría la necesidad de matizar esa interpretación de las obras según la especificidad histórica (poniendo reservas al uso de las nociones de “absortivo” o “teatral”), y de evitar que sea el historiógrafo quien haga esa valoración, dejándola al testimonio de los espectadores coetáneos. Por otra parte, la crítica de Riegl a la “fase novelística” que Olin reconstruye recuerda mucho al análisis que propone Fried del proceso de “intensificación emotiva”, o sentimentalización, de la pintura absortiva en Greuze como expresión de una “pérdida de intensidad” del mundo humano de la vida.

Dado este contexto valorativo, Riegl habría defendido, según Olin, la “teatralidad”. Contra los detractores del retrato de grupo holandés, que dicen que aunque en esas obras las figuras parecen comunicarse entre sí, en realidad tal intercomunicación es falsa y las figuras sólo “actúan”, porque a lo que en verdad atienden es sólo al espectador, Riegl dice que su actitud en esas representaciones no es una “mentira consciente”: no están disimulando hacer una cosa cuando en realidad hacen otra, sino que reconocen abiertamente su atención al espectador; y puesto que representan un tipo de hombre cuya mentalidad está caracterizada por una concepción dualista de objeto-sujeto, ello permite a esos personajes reconocer la objetividad de las cosas y la realidad y diferencia de los otros. Por tanto, para Riegl el arte honesto es el que se dirige al espectador sin disimular; el deshonesto es el que lo ignora y le da la espalda<sup>170</sup>. La defensa de la teatralidad en *El retrato de grupo*, como la justificación de la opticidad, propuesta en *El arte industrial* por apelación a su base en el *ethos* colectivo de la primitiva cristiandad occidental, estaría motivada, según Olin, en el interés de Riegl por ver en el arte un compromiso por ofrecer a la humanidad una base común para la comunicación en el reconocimiento recíproco de la realidad de los individuos. Si por un lado la interpretación pone de manifiesto en qué medida los planteamientos de Fried y de Riegl son opuestos, por lo que hace a lo que deba considerarse “honestidad” en arte, por otro, dicha interpretación alcanza aquí la mayor similitud imaginable con la problemática, e incluso con la posición, de Stanley Cavell (que en buena medida es también, empero, la de Fried).

Para Riegl, dice Olin, la obra no se limita a representar meramente relaciones interindividuales: las realiza con su espectador. Si la obra presta atención a su espectador, ello supone un reconocimiento de la existencia de éste como sujeto. Al igual que habría temido la desaparición de lo corpóreo en el arte a manos de la moderna visualidad “óptica”, Riegl habría lamentado la pérdida de contacto del hombre moderno con sus semejantes y con el mundo, y de la creencia en la realidad objetiva comunicable del mundo externo. Por ello, habría valorado el arte barroco por su reconciliación del elemento subjetivista de la cristiandad con un componente objetivista, que funda una separación respetuosa que permite comunicar sujeto y objeto sin anular sus diferencias; algo así como la defensa cavelliana de la compatibilidad de la comunicación intersubjetiva con la separación óptica entre los

<sup>168</sup> *Ibíd.*, p. 165.

<sup>169</sup> Riegl, *op. cit.*, pp. 260, 273-274; cfr. Olin, *op. cit.*, p. 166.

<sup>170</sup> Riegl, *op. cit.*, p. 235; cfr. Olin, *op. cit.*, p. 167.

individuos, y de la demarcación entre “interioridad” personal y mundo “material”. El papel ético del historiador para Riegl sería buscar en el arte del pasado el perdido poder comunicativo y criticar su ausencia en el arte moderno; un tipo de tarea que Fried jamás aceptaría explícitamente para la historiografía como tal, aunque vemos que, de hecho, la realiza en su propia práctica historiográfica. Mientras el Riegl de *El arte industrial* habría hecho históricamente plausible la destrucción moderna de la representación en el arte abstracto, al darle bases históricas en la concepción del espacio en el arte cristiano, el Riegl de *El retrato de grupo* habría teorizado un arte capaz de trascender la mera función de representación del mundo y asumir una función pragmática, la de *compartir* ese mundo con el espectador<sup>171</sup>. Por contraste, un autor como Fried, a quien Olin despacha junto al Greenberg de “Sculpture in our times”, y al que caracteriza por “su preocupación por la pureza del medio, el dominio o triunfo sobre la diferencia [mediante la opticidad como medio exclusivo de coherencia artística] dentro de la obra de arte”, sólo puede destacar por lo chato, pobre y trasnochado de su planteamiento, en la fugaz y polémica aparición que hace su nombre en el estudio de Olin. En cambio, Cavell, que aparece igual de fugazmente pocas líneas después, sale, significativamente, mucho mejor parado<sup>172</sup>.

Conforme a esta interpretación de Olin, las diferencias de entre Riegl y Fried son tan importantes como las semejanzas, y abarcan múltiples aspectos, como hemos visto. Probablemente Fried también caracterizaría la tendencia a evitar la mirada de la obra al espectador como un rasgo típicamente “clasicista”, y estaría de acuerdo con Riegl en la observación de que en el arte “moderno” (entendiendo por tal el posterior al Barroco), la tendencia ha sido la inversa a la del arte barroco por lo que toca a la relación pragmática obra-espectador: principalmente, tendiendo a evitar que la obra “mire” al espectador. Pero Fried matizaría: esta tendencia se da como tal sólo en el arte francés, y sólo hasta época Manet. Hay otras dos diferencias. Primero, la actitud de Riegl hacia lo que Fried llamaría “teatralidad”, es positiva, puesto que para Riegl el arte cuando no mira al espectador cara a cara, es hipócrita; aunque no es improbable que Fried dijera que en realidad Riegl es un autor de sensibilidad antiteatral para el cual ha llegado a resultar teatral lo que normalmente sería considerado “antiteatral”. Segundo, Riegl habla de “falsedad” o “actuación” en un sentido cargado valorativamente (como lo está en Fried el término “teatral”), y no sólo de valores artísticos, respecto del arte barroco, pero Fried sostiene que en esta época, si bien lo teatral existe como aspecto de la relación obra-espectador, no tenía carga valorativa, ni positiva ni negativa, y además podía entonces servir a fines que se pueden considerar antiteatrales.

De aquí que Olin yerre al hablar de una “defensa de la teatralidad” en Riegl. “Teatralidad” en sentido negativo es, según Fried, algo que se define en época moderna, post-barroca. Pero algo que sobre todo, se define con relación a los fines a los que sirve el recurso en cuestión que se considera “teatral”: es teatral aquello que sirve al fin de crear distancia y confrontación entre obra y espectador, y de socavar la convicción del espectador en la realidad de la representación. Y sin embargo, desde esa perspectiva, los rasgos éticos con que Riegl defiende y describe los procedimientos de apelación directa de la obra barroca al público no son de este tipo, es decir, no son “teatrales”, desde el momento en que sus connotaciones serían aceptables entre los valores de una “ética antiteatral”, y que su objetivo

<sup>171</sup> Olin, op. cit., pp. 168-169.

<sup>172</sup> Ambas alusiones en Olin, op. cit., p. 181. Olin cita, entre otros, dos ensayos de *Must we mean what we say*, pero evita “Music discomposed” o “A matter of meaning it” y *The world viewed*, textos donde el “modernismo” cavelliano y la conexión con Fried son evidentes. Por lo que hace a Fried, las referencias citadas no van más allá de “Three American painters”; y sin embargo, parece como si Olin tuviera bien presente, cuando menos, *Absorption and theatricality* en su explicación de Riegl.

es crear la “unión externa” (*aussere Einheit*) entre espectador y obra. Inversamente, la problemática que Olin, interpretando a Riegl, denomina del “arte teatral”, no es otra que las problemáticas del significado de la representación del gesto, de la expresión y de la comunicación artística, y hasta la de la mirada “composicional”, en el propio Fried:

Si la noción teatral de arte ha de escapar a la representación entrando directamente en contacto o evitando al espectador, empero, los propios gestos de la obra de arte deben tener la capacidad de relacionarse o evitar, y no meramente la de significar tal relación. Y sin embargo, mientras que los gestos, incluso los de seres humanos reales, no son signos del tacto o la visión [es decir, “táctiles” u “ópticos” en sentido formalista], sino de preocupación o respeto, son sin embargo formas que hacen referencia a estas cosas, en vez de ser relaciones [intersubjetivas] o sentimientos en sí mismos. Los gestos, incluso las miradas y las ojeadas, son también sólo formas. La representación formal y la inmediatez son irreconciliables.<sup>173</sup>

Según esto, habría que concluir que la posición y preocupaciones del propio Fried son “teatralistas”. Pero cabe pensar, más bien, que la “confrontación” o el cara-a-cara entre obra y espectador no están en Riegl cargados de valores e intenciones teatrales: por tanto, diría Fried, Riegl no los ve como “teatrales” (en el sentido friediano del término); y contra Olin, lo que hay en Riegl no es una “defensa de la teatralidad”, sino una defensa de determinados recursos, que usados en cierto contexto histórico con ciertos fines serían teatrales, pero que, fuera de la tradición antiteatral, no necesariamente lo son. Puesto que en arte lo importante es la intención históricamente reconstruible, Fried estaría quizás dispuesto a aceptar los argumentos de la supuesta “defensa de la teatralidad” de Riegl, ya que su contenido ético le resultaría aceptable; pero sólo lo estaría, siempre y cuando Fried estuviera dispuesto también a admitir que el análisis de Riegl es históricamente adecuado: que reconstruye acertadamente la verdad histórica de esas obras, la estructura intencional de la cultura pictórica del período.

Margaret Iversen, en su obra sobre Riegl, dedica específicamente una sección del capítulo VII (“Riegl and the role of the spectator”) a proponer un cotejo de las obras de Fried y Riegl, bajo el subtítulo “Michael Fried on absorption”<sup>174</sup>. La interpretación de Fried que propone Iversen es razonable, y en varios aspectos concuerda con lo que defendemos en nuestro estudio, pero comete algunos errores. Iversen entiende que lo que une la historiografía y la crítica de Fried es la referencia de las categorías de la crítica artística y teatral de Diderot<sup>175</sup>, es decir, básicamente la distinción de carga valorativa entre “ver” y “mostrarse”. También se percata correctamente que “absorción” en Fried designa tanto la cualidad expresiva del objeto de una representación como el estado mental que gracias a ello alcanza el espectador que la mira<sup>176</sup>. Reconoce que la polémica de Fried contra el Minimalismo tiene detrás un problema de comunicación y cercanía y de su bloqueo por una relación directa con el espectador (cosa que se ha escapado totalmente a Margaret Olin, al considerar a Fried como un celoso partidario de la autonomía del arte y de lo que Olin cree ser los valores “ópticos” de identidad y solipsismo). Y sabe ver también que sería un error identificar la noción de “atención” en Riegl con la de “absorción” de Fried sobre la base de que ambos autores las aplican a arte barroco. Sin embargo, Iversen atribuye a Fried como historiador juicios de valor sobre obras históricas, sosteniendo que Fried “admira” las obras que tienen la consistencia interna de un sistema cerrado, y es esta la razón por la cual el propio Fried ha criticado su interpretación<sup>177</sup>.

<sup>173</sup> Olin, p. 185-186.

<sup>174</sup> Iversen, op. cit., pp. 131-136.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>177</sup> Cfr. AIMAC: 73 n 75.

Según Iversen, una diferencia básica entre Riegl y Fried atañería a los intereses que motivan sus respectivas investigaciones, en el plano de lo que llamaremos la “ontología de la obra artística” y la noción de unidad: Riegl, dice Iversen, concibe la coherencia de la obra de arte como externa, mientras que a Fried sólo le preocupa la interna<sup>178</sup>. Iversen compara y contrasta en una serie de respectos los dos conceptos principales que ambos autores aplican a la cuestión del espectador: “absorción” (el de Fried) y “atención” (el de Riegl)<sup>179</sup>. Primero, en cuanto a su carácter psicológico: la “absorción” en Fried es una atención absoluta rayana en el olvido de sí, mientras que la “atención” de Riegl es un estado equilibrado, que permite atender a lo otro, pero sin olvidarse de sí. Segundo, por su función: en Fried, la absorción garantiza la convicción o plausibilidad de la representación, preservando la condición de posibilidad de un “placer de ver” que Iversen diagnostica como inequívoco síntoma voyeurístico; en Riegl, la atención garantiza el reconocimiento recíproco de obra y espectador, haciendo explícita la presencia de éste ante la obra. También contrapone ambas nociones conforme a las respectivas estructuras pictóricas que caracterizan. Mientras que la estructura “atentiva” de los retratos holandeses, en el caso de Riegl, implica estructuralmente al espectador, la noción friediana de “pintura absorbtiva”, situada en la tradición de Alberti (como señala el propio Fried) caracterizaría, según Iversen la describe, una estructura que excluye al espectador. En realidad, esto último no es del todo exacto, y habría que decir que en la estructura absorbtiva de Fried, el modo de tener en cuenta al espectador consiste en arbitrar medios para asegurar el lugar y la función del mismo ante la obra: Iversen tiende a subrayar de la noción de “absorción” exclusivamente su aspecto negativo.

El propósito de la historiografía de Fried (e implícitamente, también de su crítica de arte), sería, según Iversen, caracterizar una forma de espectador que elimina toda problematicidad de dicha condición, pues de lo contrario, la conciencia mutua del espectador como espectador y de la imagen como imagen falsificaría el objeto de la mirada y aislaría y alejaría al espectador<sup>180</sup>. Es un acierto adicional de esta intérprete el haber trazado, siguiendo la pista dada por Stephen W. Melville<sup>181</sup>, un paralelismo entre las preocupaciones de Fried y las de Rousseau en el *Discurso sobre los orígenes de la desigualdad entre los hombres*, con su crítica del afán social de destacar por la apariencia, y su exhortación a “ser más que parecer”, que es también una exhortación a la inteligibilidad expresiva y a la transparencia de la comunicación intersubjetiva. El sueño común a Fried y Diderot sería (parafraseando a Melville) una sociedad donde todos los individuos puedan “ser” simplemente lo que son y estar presentes los unos a los otros. En realidad, habría que decir que se trata de un ideal colectivo de la tradición antiteatral en tanto que reconstruida por Fried como historiador, pero ni Iversen ni Melville andan errados cuando lo atribuyen al propio Fried. Sin embargo, el elemento de equitatividad y comunicación de ese ideal contradice la lectura crítica que propone Iversen de Fried en términos de género, que además, es más discutible, y en la que Iversen comete el error de basarse en la atribución a Fried ideas, que Fried sólo parafrasea, de los autores cuya posición Fried reconstruye históricamente. Así, se apoya en el extracto comentado que contiene *Absorption and theatricality* de la “Carta sobre los Espectáculos” de Rousseau para endosar a Fried las ideas misóginas del autor de Ginebra, ideas que el propio Fried pone al descubierto en su comentario del texto de la citada “Carta”. Entre tales ideas misóginas se encuentra el ideal de feminidad de Rousseau: una “forma extrema de

<sup>178</sup> Iversen, op. cit., p. 132.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>180</sup> *Ibid.*, pp. 133-134.

<sup>181</sup> Iversen atribuye esa observación a Melville en su ya otras veces citada interpretación “deconstructivista” de “Art and objecthood” propuesta en “Notes on the reemergence of allegory”, p. 75.

diferenciación sexual”, dice Iversen, que asigna a la mujer un rol de disimulo de sus pasiones, extremo hasta el hermetismo, de modo funcional, que sirve de estímulo al amor romántico masculino, promueve, por emulación, el autodomínio en los propios hombres, y además corrige la “tentación natural” de la mujer al exhibicionismo, convirtiéndola en un “texto” cuyo contenido emotivo el hombre ha de saber descifrar, y que por ello es más atractivo, debido a su misterio. Correspondientemente, Iversen sostiene que lo contrario de las obras teatrales que Fried “detesta” son obras “veladas, inaccesibles, reticentes” (se supone que, entre otras, las que en su estudio histórico de *Absorption and theatricality* Fried analiza como “absortivas”), y que, según Iversen, representarían paradigmáticamente sobre todo personajes femeninos<sup>182</sup>. Por tanto, la noción friediana de “absorción” sería falocéntrica: establece una relación unilateral y asimétrica, de dominio, en que la obra (“femenina”, se entiende) capitula ante el deseo del espectador (masculino, parece implicar claramente Iversen), y se somete a complacerle y estimularlo; frente a lo cual, la relación de atención de Riegl sale ganando con ventaja desde una perspectiva “de género”, pues se caracterizaría por la reciprocidad y paridad de la relación obra-espectador<sup>183</sup>.

En descargo de Iversen, hay que señalar que los problemas que tiene su interpretación de Fried ponen de manifiesto dificultades que presenta el propio discurso de Fried, y que toda interpretación de sus ideas, la nuestra incluida, ha de afrontar: Fried habla siempre de lo que otros hacen o dicen, y la frontera entre lo que simplemente parafrasea y lo que él mismo sostiene no es una línea fácil de dibujar. Iversen, además, no tiene en cuenta todo el alcance de la categoría histórica de “pintura absortiva” en Fried. Particularmente, no tiene en cuenta que se trata de una categoría arraigada en una tradición realista de orígenes barrocos que Fried también caracteriza como “corpórea”; y eso le lleva a plantear su debate contra el literalismo sobre el papel del espectador en términos de afirmación del cuerpo por parte de los literalistas, frente a su negación, a secas, por parte de Fried. De nuevo en disculpa de Iversen hay que decir en Fried no siempre está clara del todo la relación entre lo que es la “pintura absortiva” en el marco de la tradición antiteatral (y a diferencia de las “estructuras abortivas” propiamente dichas) y lo que se entiende por tal en el marco del realismo corpóreo; y que el texto de Iversen es estrictamente contemporáneo o quizás algo anterior a la publicación de *Courbet's Realism*, de modo que por entonces era difícil conocer con precisión las ideas de Fried al respecto de la corporeidad y su papel en el arte<sup>184</sup>.

Para concluir, señalaremos que por una parte los conceptos teóricos empleados por Riegl y por Fried son muy diversos, como lo es el modo que tienen de formular sus respectivas problemáticas historiográficas; además, sus actitudes hacia la “abstracción”, a juzgar por la interpretación de Olin, son opuestas: adversa la de Riegl, favorable la de Fried, que, aunque la entiende igual que el vienés, como fruto de una “pérdida” (artística y

<sup>182</sup> Esta última aserción es a todas luces incorrecta, pues evidentemente no son no exclusiva ni principalmente cuadros de “personajes femeninos” los que ocupan la atención de Fried en *Absorption and theatricality*, que es el texto que Iversen comenta. Sería imposible explicar desde esa perspectiva la importancia que Fried concede, por ejemplo, al *Eremita dormido* y los temas de “predicación” de Vien, o a los cuadros de paisaje de Vernet; y por otro lado, el supuesto es perfectamente prescindible para la tesis que pretende sostener Iversen. Iversen puede haberse visto llevada a asumirlo al fijarse sobre todo en la serie de obras de tono “sentimental” que analiza Fried en el primer capítulo del libro. No se fija, en cambio, en los esfuerzos que hace Fried por *justificar* tal sentimentalismo en función a la problemática de la teatralidad, ni en la valencia *negativa* de esas obras, que Fried asocia a una reacción hacia la primera pérdida de capacidad de convicción de la representación absortiva.

<sup>183</sup> Iversen, op. cit., pp. 135-136.

<sup>184</sup> Aunque sus ideas sobre un realismo absortivo y corpóreo estaban ya esbozadas en *Realism, writing, disfiguration*, y antes, incluso, en los artículos que precedieron a la publicación de la monografía sobre Courbet, textos ya entonces disponibles, pero con los que Iversen no ha contado.

ontológica), también la asume como la única posibilidad para un arte auténtico en nuestro tiempo<sup>185</sup>. Pero por otra, precisamente esa interpretación, que muestra un Riegl tan poco “formalista”, pone de manifiesto una sensibilidad profundamente afín de ambos autores, y preocupaciones estéticas, ontológicas y “políticas” sorprendentemente cercanas, aunque no sea esto lo que ha llamado la atención de los comentaristas que han propuesto la comparación entre Riegl y Fried (como muestra la interpretación de Olin, pues se le escapa por completo su afinidad en ese plano). No obstante, hay que indicar que Fried aborda aspectos que no parecen haber interesado a Riegl; en particular, precisamente, cuestiones relativas a la psicología de la creación artística y a la fenomenología del acto creativo. Ambas intérpretes de Riegl, Olin e Iversen, tienden a polarizar mucho las ideas de Fried, y olvidan, o tal vez simplemente desconocen, la cantidad de matices históricos que éste introduce para hacer histórica y artísticamente legítimas e inteligibles formas de organización pictórica que no son de “unidad cerrada” (Menzel), y formas de relación con el espectador que no son excluyentes o de ostracismo (Manet). Olin, en particular, olvida el alcance y riqueza de la noción de pintura absortiva de Fried (en contraposición a la noción particular de “estructura absortiva” en el *tableau* antiteatral), y no tiene en cuenta el importante componente corpóreo que le otorga Fried<sup>186</sup>. Las dos tienden a fijarse más en la contribución de Fried a la tradición de crítica formal que en los rasgos peculiares de su historiografía; sobre todo Olin, y menos en el caso de Iversen, pero aún en ésta última comentarista, sólo a costa de confundir la historiografía de Fried con su crítica de arte. Y las dos tienden, quizás debido a la actitud de defensa celosa de su autor (Riegl) que adoptan, como les corresponde al asumir el papel de intérpretes, a menoscabar la “actualidad” de los planteamientos de Fried para hacer que, por comparación, el astro de Riegl brille un poco más alto en el firmamento de los precursores de la historiografía postmoderna y “postformalista” más contemporánea.

---

<sup>185</sup> Pero, si hemos de aplicar lo hallado en nuestro capítulo sobre la semántica de Fried, probablemente también con la función de “compartir un mundo” con el espectador, ya que obviamente no la de “representarlo” figurativamente: hasta tan lejos llegaría la afinidad de los dos autores.

<sup>186</sup> Cuyos libros sobre Eakins y Courbet ya estaban publicados cuando Iversen realiza su estudio (que es de 1992).

### 3.9. El acto creativo

Una de las motivaciones teóricas del formalismo era dar cuenta del acto creativo como origen de la obra de arte. Ni el determinismo materialista de la creación artística por sus técnicas de los semperianos u otras modalidades de determinismo, ni la concepción mimética de la verdad artística del realismo decimonónico, eran para el formalismo posiciones que dieran buena cuenta de la dinámica propia de la actividad artística, que implicaría tanto una vertiente perceptiva e “ideativa” como una técnico-material, o “realizativa”. El formalismo se puso en busca de una más adecuada concepción de las relaciones entre ambas facetas, búsqueda que se manifiesta ya en la temática de “ojo y mano” presente en los textos de Konrad Fiedler. Sin embargo, en el marco del formalismo clásico o fundacional, de adscripción y gusto clasicista, suponía un verdadero problema justificar la expresión artística de la subjetividad, y dar cuenta teóricamente del papel de lo individual en la creación; cuestión wölffliniana de la “doble raíz del estilo”, que quedó segregada y remitida siempre por la teoría formalista del arte, en última instancia, a la Psicología.

Cuando examinamos lo que Clement Greenberg tenía que decir del acto creativo, vimos que ponía en juego una compleja relación entre dos pares de conceptos opuestos: concepción/ejecución, decisión (voluntad)/automatismo; donde quedaban involucrados, con cierta carga valorativa, los también opuestos personalidad/impersonalidad, la disciplina (lo aprendido, predecible, etc.) y lo espontáneo (lo libre, impredecible), respondiendo a un típico ideario “modernista” de exaltación de la originalidad y la novedad (pero también de lo individual, “subjetivo”) por encima de cuanto se aprende por imitación y adoctrinamiento, de cuanto es calculable y predecible, o de cuanto se domina con esfuerzo. Asimismo, vimos a Greenberg apelar a las “condiciones de la acción humana” como marco del acto creativo (en realidad, con el fin de defender la artísticidad de la pintura abstracta gestualista de Pollock) y, conforme a su empirismo y sensismo artísticos, negar el papel de los conceptos (con la chocante tesis de la inconsciencia del proceso modernista para el artista). Y el conflicto entre los valores clasicistas de impersonalidad y los modernos de la originalidad, que daba lugar en Greenberg a una problemática sobre el papel en la creación de lo “subjetivo”, y también por otra parte, de lo “voluntario”; que se saldaba para Greenberg circunscribiendo toda expresión de originalidad personal a un momento inicial, de “concepción”, en el acto creativo, y exigiendo en el segundo momento, de “ejecución”, la máxima “impersonalidad”, con una simultánea depreciación de todo cuanto era en este proceso técnico y “sabiduría” artística.

Se ha hablado del método de Fried como un giro hacia el momento de la recepción, un redescubrimiento del papel del espectador en el fenómeno artístico; y así es, desde el momento en que hace de una problemática centrada en la relación entre obra y espectador el hilo conductor de su historiografía. Por el contrario, en el formalismo la tendencia en general habría sido más bien a ignorar todo esto, a centrarse en la obra misma y los rasgos de ella como algo “dado”, cuando no a situarse decididamente en el momento de la producción. Pero ese modo tópico de ver a Fried como “teórico de la recepción” ha llevado a relegar una importante reflexión que acontece en su obra sobre la producción, el acto creativo, y sus procesos. Si bien dicha reflexión se produce también desde la perspectiva de la recepción, esto es, del teórico como espectador e intérprete de unas obras que se le presentan como productos ya acabados, y partiendo de cuanto en esas obras se puede atisbar sobre el acto creativo en tanto que objeto de representación artística; lo cual da un peculiar estatuto conjetural al propio acto creativo y a toda reflexión sobre él.

Dicha reflexión parece responder en Fried a los problemas planteados por el formalismo, desde una perspectiva que, si bien hereda algunos de sus conceptos, es muy crítica con ellos, en particular con el rol otorgado por los teóricos formalistas a la visión en el acto creativo, ya que Fried parece poner todo lo que es puramente pasivo del lado de la visión y lo perceptivo (a diferencia de los formalistas, que ahí veían ya actividad). En su lugar, Fried insiste en el papel del cuerpo en el acto creativo (asunto del cual Greenberg, en efecto, poco o nada dijo), y ello es punto de arranque del resto de su reflexión. El discurso sobre el acto de creación artística asume en Fried algunas ideas de Greenberg, sobre todo la contraposición entre lo automático y lo voluntario, lo impersonal y lo subjetivo, para subvertirlas y llevarlas en una dirección muy distinta; descartando, en cambio, la noción greenberguiana de “concepción” como momento previo y temporalmente separado del proceso de realización, y el esquema greenberguiano del proceso creativo en que aquella se enmarca; pero distanciándose, también, del declarado menosprecio greenberguiano del papel de lo conceptual y de la conciencia del artista en el proceso de creación, pues para Fried, si algo caracteriza al genuino artista modernista es un elevado grado de conciencia histórica de los términos de su propia actividad.

Comenzamos nuestro capítulo con una indicación preliminar, breve pero importante (3.9.1.), sobre el carácter conjetural de toda observación sobre el acto creativo, que, de acuerdo con ciertos presupuestos psicoanalíticos (también deconstructivistas) se sitúa en un momento de origen nunca en sí actualmente presente, sino sólo inferible por acto interpretativo partiendo de los rasgos significativos de la representación artística ya acabada, que es lo único que está presente, sin que pueda presumirse ninguna certeza con respecto a lo así inferido. Ello afecta a cuantos elementos pueda suponerse que intervinieron en el acto de producción de la representación: facultades físicas o mentales implicadas, procesos técnicos desarrollados, utensilios empleados, y el “modelo” o “escena real” representado.

Habiendo introducido en nuestro apartado 3.5.3. los conceptos básicos sobre el “realismo corpóreo” como modo de representación pictórica, abordamos ahora la cuestión del acto creativo como acto corporal o “físico” (3.9.2.). Aunque eso no fue así en otros autores formalistas que reflexionaron sobre la coimplicación creativa de “ojo” y “mano” (Fiedler), o lo “ideacional” y lo “realizativo” (Fry), en Greenberg la concepción de ese acto y su fuente de valor como “concepción” tendió a menospreciar el papel del proceso técnico. Por contra, Fried reivindica la faceta corpórea, insertándola en el hecho humano genérico de la corporeidad, pero buscando también su especificidad artística, y corrigiendo las insuficiencias de la perspectiva fenomenológica con el historicismo y construccionismo social de la foucaultiana, donde las prácticas artísticas son “disciplinas del cuerpo”. Su reflexión despegga a partir de *Realism, writing, disfiguration*, y es paralela a la investigación del “realismo corpóreo”, donde el artista es fiel a su propia experiencia corpórea en el acto creativo, que pone en juego múltiples registros sensoriales y de vivencia. En Thomas Eakins, dicha experiencia es la de dos actividades, gráfica y pictórica, de rasgos somáticos contrapuestos en cuanto a la relación cuerpo-soporte-mirada (frontalidad y cenitalidad). Con su método de lectura analógica de obras, Fried desarrolla un modelo teórico del gesto pictórico corpóreo que insiste en la acción coordinada de dos miembros en roles dispares (“sostener la paleta/empuñar el pincel”), con una serie de términos análogos asociados, destacadamente “actividad/pasividad”, y que deja en la obra “huellas” de su direccionalidad. Pero también intenta recoger bajo la noción de “localización” (*situatedness*) la diferencialidad individual de cada artista en su acto pictórico según el rango de posibilidades de acción y relaciones de posición con los objetos representados que le ofrecen e imponen sus rasgos corporales y hábitos gestuales personales (ladeamiento de Courbet; baja estatura



de Menzel), incluida la lateralidad (destreza o zurdera). En su estudio sobre Manet, Fried desemboca en la vieja problemática formalista de “ojo” y “mano”, y constataremos que, aunque vea en la obra de Manet la afirmación del requerimiento mutuo de ambas instancias, en su polémica contra concepciones “escópicas” de la creatividad, Fried tiende a depreciar el papel de la visión frente a la “mano”, sin aclarar demasiado aquella relación de mutua cooperación. E igual que su modelo del pintar como gesto resulta insuficiente para definir una especificidad del acto pictórico, y es más bien un mero vehículo de su interés teórico por el cuerpo como fenómeno en general, Fried, quizás contra su intención, termina devaluando igualmente lo manual, reduciéndolo al cliché de un acto de “ejecución”.

Seguidamente examinamos cómo Fried se plantea, partiendo de la herencia de la problemática formalista, un problema clásico de la teoría del arte: la relación de autoría del autor con la obra y su expresión subjetiva en ella (3.9.3.). En el formalismo era motivo de conflicto porque la exigencia de impersonalidad impuesta por su filiación clasicista chocaba con los valores de la originalidad (el individuo como origen del arte) y la expresión reclamados por su inserción en el marco de la modernidad artística como “modernismo”; en Greenberg el conflicto toma la forma de dualidad en el acto creativo entre “concepción” (momento de la originalidad subjetiva) y ejecución (momento de lo impersonal). En este contexto se entiende la teoría de Fried sobre figuración no lineal y estructura deductiva. Fried comparte su actitud crítica hacia excesos emotivos y formas sentimentales del subjetivismo, pero reivindica la originalidad e incluso el arte romántico, de modo que se trata de una discriminación entre formas de lo subjetivo. Y logra arbitrar el conflicto gracias su formulación del papel de la corporeidad en términos de una doble faceta “voluntaria” o “consciente” e “involuntaria” o “inconsciente” en los procesos creativos, donde la primera tendría su raíz en la segunda. De modo que en virtud de una lógica analógica, no son opuestos absolutos sino extremos de un “*continuum* absortivo”, que inviste de alcance ontológico lo que en *Absorption and theatricality* era sólo un repertorio iconográfico de representaciones de estados psíquicos, e incluye lo totalmente inanimado. Se establece así la conexión entre lo subjetivo y lo impersonal. Fried, frente a modelos “narcisistas escópicos”, que entienden la obra simplemente como imagen ideal de autoidentificación de su autor, propondrá, a través de lecturas de Flaubert y Hegel, un modelo de relación autorial, que no consiste propiamente en borrar toda huella del sujeto en la obra, sino en la presencia total pero dispersa de esa huella, impresa en el acto creativo como acto “violento” de transformación, y reconstruible sólo hermenéuticamente.

Partiendo de la idea cavelliana de que el artista lleva ya en sí el primer espectador y crítico de su obra, Fried propone también un modelo de la dinámica del proceso creativo, que es dualista, pero de un modo muy distinto al modelo greenberguiano de “concepción/ejecución” (3.9.4.). La dinámica consta de dos aspectos igualmente constitutivos, “momentos” sólo en sentido metafórico: por un lado, el momento de “inmersión” del artista en su acto, con los rasgos de lo durativo, de lo absortivo y de la inmediatez física a los materiales y el soporte de la producción de la obra, y donde la relación con ésta es propiamente autorial; y por otro lado, el momento “especular”, que es la detención (en principio provisional) de ese acto para juzgar los resultados logrados y deliberar, con los rasgos de lo “óptico” e instantáneo, donde la relación del artista con su obra es ya la de un espectador. La dinámica es una oscilación constante entre ambos momentos, donde el especular supone un momento de “congelación” y de violencia en que obra y autor se constituyen ópticamente como seres diversos, y se produce su confrontación (*mutual facing*), cargada de violencia por la frustración de todo deseo narcisista de identificación autor-obra. Con la pista de la fuerte analogía entre este modelo dual y la dupla formalista “táctil/óptico”,

ello nos permitirá comprender el sentido del debate, muy temprano en la obra de Fried, contra el “componer” entendido como proceso creativo que depende de una estrategia “inductiva” de construcción de la obra como unidad decorativa agregativa por adición y ajuste de relaciones de elementos decorativos discretos en estadios sucesivos que van de lo particular a lo general. Dicho proceso implicaría un momento judicial de detención, alejamiento y pasividad para realizar ajustes provisionales de la totalidad parcialmente realizada, que al constituir al autor como espectador de su propia obra, pondría en peligro, según Fried, la fuerza e inmediatez del efecto de dicha obra, y haría perder a ésta su unidad semántica de sentido, reduciéndola a un conjunto de relaciones “meramente formal”. Vemos tras esto, pues, un doble debate contra conceptos formalistas del proceso creativo y contra la noción y la práctica “literalista” de la “composición aditiva” de la obra por yuxtaposición de miembros dispersos.

Para terminar, examinaremos el prolongado interés de Fried por el problema del acceso del artista a la madurez creativa y por la cuestión de la relación ambigua, agónica y de inspiración, del artista moderno con la tradición (3.9.5.). Veremos como, remontándose a textos críticos como el de 1966-67 sobre Morris Louis, esta preocupación tomará concreción en la historiografía de Fried con apoyo de ciertas nociones tomadas del teórico de la literatura Harold Bloom. Se constata entonces como el valor de individualidad y originalidad, que gracias a la reflexión de Fried sobre diversos aspectos del acto creativo queda en disposición de verse debidamente justificado, es el referente que permite entender el léxico enfático y la concepción heroica y agónica de la actividad artística que Fried pone de manifiesto en todo momento de su discurso, ya sea historiográfico o crítico.

### **3.9.1. Indicación preliminar: estatuto conjetural del acto creativo como escena de “origen”**

El propósito de este breve apartado se reduce a hacer una advertencia sobre el papel de un presupuesto de la ontología del acto creativo de Fried que tiene consecuencias metodológicas determinantes en su uso de procedimientos “analógicos” o “alegóricos” en la interpretación de obras de arte (del cual nos ocuparemos en nuestro último capítulo metodológico<sup>1</sup>). Se trata de un supuesto que proviene de los conceptos que Fried toma en préstamo de la teoría psicoanalítica, ya sea la clásica freudiana o las mas recientes versiones lacanianas, y del que se encuentran formulaciones en la *Traumdeutung* de Sigmund Freud o en algunos de los informes de casos clínicos narrados por este autor, como el de “El hombre de los lobos”. No podemos examinar con detalle esta cuestión, pues tiene que ver con la lectura peculiar que Fried hace del psicoanálisis, lo cual está fuera de los límites de nuestro estudio; pero dadas sus consecuencias, era imposible eludirlo en un tratamiento de su concepción del acto creativo, o en general, omitir de nuestro estudio toda mención a esta cuestión.

Resumiendo, la idea fundamental es que para Fried el acto de la producción de la representación cobra un estatuto análogo al de la “escena originaria” de la génesis del trauma en el psicoanálisis: se trata de un hecho, un acto, que tiene una supuesta relación causal con una representación, la cual en el psicoanálisis es el sueño como expresión de un trauma (o más bien la narración que el sujeto paciente hace del sueño al psicoanalista), y en teoría, crítica e historia del arte es un objeto artístico. En el psicoanálisis, la representación, el sueño, se toma básicamente como “síntoma” traumático, cuyos contenidos refieren, de algún modo que queda pendiente de aclarar por la interpretación, al suceso originario que afectó al sujeto

---

<sup>1</sup> Cfr. los apartados 3.11.5., 3.11.6., a los que nos remitimos.

de modo tal que le produjo el trauma: es decir, el sueño es la representación del acto en que se produjo el trauma del que es síntoma, y por tanto, representa el acto de su propia producción en tanto que representación onírica del trauma; mientras que en la representación artística, el contenido representativo no tiene por que hacer referencia alguna al proceso en que fue producida la propia representación: es decir, que el proceso de creación de la obra no es siempre, ni necesariamente, lo representado en ella. Hemos de recordar, empero, que Fried considera que un momento recurrente de las obras de arte importantes es algún modo de referencia por su parte a las condiciones de su propia producción, incluyendo el momento y acto de su propio origen; lo que, si se convierte en el aspecto principal de su contenido o significado, hace de ellas “alegorías reales”.

Aquél que intenta describir dicho momento de origen, lo hace siempre con respecto a una representación dada o serie de ellas, que si se trata de arte, es una obra o serie de obras ya producidas y terminadas: es decir, se sitúa siempre en una situación de posterioridad en el tiempo con respecto al acontecimiento en que se produjeron. Y desde esa situación posterior, todo conocimiento que tiene del suceso en que se produjeron es a lo sumo deductivo; o más exactamente, interpretativo: de los rasgos morfológicos y contenido representativo de la representación, pretende deducir cómo tuvo lugar el acontecimiento de resultados del cual se produjo la representación o su serie, y qué sucedió en ese acto. En lo que podemos considerar un nuevo episodio de su repudio del presupuesto “formalista-modernista” de Greenberg de que las obras mismas son capaces de “mostrar” ciertas cosas, de hacerlas explícitas por sí mismas<sup>2</sup>, Fried acepta en este punto los argumentos de Derrida en *Mémoires d'aveugle* sobre el carácter puramente hermenéutico y especulativo de toda hipótesis sobre el acto de producción de la obra, en los que Derrida aplica, en cierto modo, la noción psicoanalítica de “escena primaria” a la interpretación del autor<sup>3</sup>:

... los dibujos producen la impresión de que el artista está tratando de retratar su propia imagen en un espejo, un supuesto que, como muestra Derrida, los dibujos por sí mismos son incapaces de confirmar. [Derrida] no pone en discusión que fuera así como se hicieron los dibujos; su idea es que la dinámica de su producción – en el supuesto de que hayan sido hechos de ese modo – no está y no podría estar manifiesta plena e indudablemente en las obras mismas. Tomo su argumento por irrefutable... [MM: 371]

Esto afecta a cuantos elementos pueda pretender decirse que se han puesto en juego en la realización de la obra, pero que no estén presentes de un modo actual, físico y real en ésta, tal como aparece en su versión acabada: facultades anímicas o mentales del artista, gestos corporales, materiales, herramientas y procesos técnicos, todo ello es sólo materia de interpretación, conjetura o especulación. Sólo se tiene como seguro lo que está ante los ojos en la obra acabada.

Cierto es también que los rasgos presentes y actuales de la obra acabada son indicios, que tienen la virtud de estimular la capacidad interpretativa del espectador y analista; y una de las direcciones en que pueden llevar a esa actividad interpretativa es sugiriéndole hipótesis sobre el modo como se generó la representación<sup>4</sup>. Pero todo ello no será más que hipótesis hermenéuticas, inducidas a partir del modo como la obra acabada invita al espectador a

<sup>2</sup> Cfr. nuestro apartado 3.2.5.

<sup>3</sup> Recordemos que Fried extrae de esta aplicación consecuencias para el análisis del conflicto entre los realismos óptico y pictórico en el género del autorretrato; cfr. 3.5.1., 3.5.2.

<sup>4</sup> Así, por ejemplo, en las interpretaciones en torno al proceso de producción del autorretrato, el llamado *dispositif*, del que forma parte el supuesto espejo usado por el artista, con su posición física respecto a éste, su ángulo con respecto al soporte original de realización de la obra, e incluso este soporte mismo, etc.

entender el proceso y circunstancias de su propia realización. Todo aquello de lo que se hable en tales hipótesis pertenece al momento de la producción y el origen, que no está presente, y sobre el cual toda suposición es metafísica; por lo cual, advierte Fried<sup>5</sup>, es irrelevante cualquier consideración sobre si la obra se produjo “realmente” de ese modo o no.

Como sucede en la interpretación psicoanalítica de la narración onírica del paciente, la relación entre los rasgos de la representación, o serie de ellas, y los detalles de la situación que, supuestamente, les dio origen, ubicada en un pasado que puede ser muy lejano (si es que alguna vez realmente existió), nunca es directa ni está garantizada: todo cuanto se puede decir de la escena que cumple la función originaria, sea del sueño que expresa el trauma psíquico o de la obra artística que es producto de un acto creativo, resulta de un acto interpretativo realizado sobre los rasgos, los elementos de lo que está actualmente presente y dado al intérprete, que es únicamente la representación ya producida o acabada. Un acto de interpretación que implica el riesgo de hacer determinadas apuestas hermenéuticas, que pudieran verse recusadas, y que pretende reconstruir, por proyección interpretativa, lo que tuvo lugar en su gestación: qué agentes y elementos había en juego, y cómo transcurrió el proceso en que interactuaron para producirla.

El acto creativo de la representación artística, pues, está situado siempre en un momento originario y anterior a cuanto pueda estar dado: es siempre sólo una hipótesis, cuyo estatuto es, pues, meramente especulativo, y que queda permanentemente retrotraída a un momento siempre anterior respecto a todo acto analítico-interpretativo, y a todo intento de reconstrucción de lo que en ella ocurrió. Todo cuanto pueda decirse, pues, del acto creativo: la condición y las potencias del sujeto que opera en él, las operaciones psíquicas y físicas que realiza, los materiales o procesos técnicos empleados, o incluso la mera presencia de cualesquiera instancias (por ejemplo, el “modelo real”) durante dicho acto, sean éstas el un sujeto creador, un soporte físico, recursos materiales y medio artístico, la presencia o no de un modelo o supuesta realidad representada, y los rasgos o naturaleza de ésta, las relaciones establecidas entre cualesquiera de éstos elementos a lo largo de la duración del proceso que es dicho acto, los momentos o fases de éste, su modalidad temporal durativa o instantánea, los condicionamientos sociales y de entorno de cualquier tipo, que en él influyen: todo eso es siempre sólo materia de conjetura<sup>6</sup>, y permanece siempre en el estatuto originario del propio acto, y por tanto inalcanzable salvo por mediación, como mera hipótesis y aproximación.

---

<sup>5</sup> ToC: 41 n 34.

<sup>6</sup> En una ocasión Fried habla también del *dispositif* del autorretrato especular como “una certeza práctica”, que él trata “como un hecho”: un postulado práctico necesario para el método historiográfico (MR: 167).

### 3.9.2. Corporalidad y gesto pictórico: ojo, mano y “localización” (*situatedness*)

La preocupación e interés por la dimensión “manual”, es decir, física, del acto creativo, designada comúnmente muchas veces bajo el nombre de “técnica”, “factura”, “toque”, es una característica constante del pensamiento formalista sobre el arte, y es constitutivo de su oposición a planteamientos idealistas o especulativos en filosofía del arte, que tienden a conceder poca importancia a estas cuestiones, pero también de los intentos de diversos autores formalistas por poner en claro el verdadero lugar de lo “manual”, de los materiales y la técnica, frente a tesis deterministas de tipo “materialista”, como las semperianas, que prevalecían a fines del siglo XIX. En nuestra sección sobre Greenberg constatamos que en este autor, y quizás contrariamente a lo que cabría esperar de alguien adscrito al “formalismo”, se producía una relativa devaluación de los aspectos técnicos y “manuales” del proceso creativo, al formular su equívoca noción de “concepción” como el verdadero núcleo creativo de la actividad artística y también verdadera fuente de valor artístico; lo que suscitaba toda suerte de críticas de racionalismo, conceptualismo e intelectualismo encubiertos contra la posición greenberguiana, y por extensión, y a nuestro juicio ya con cierto desajuste valorativo, también indiscriminadamente contra todo el formalismo.

Por el contrario, el interés por el papel del cuerpo en relación con el arte en general, es una de las reivindicaciones de la crítica de arte de Fried; y hemos dedicado ya un amplio espacio a reflexionar sobre su noción de “realismo corpóreo”, que para Fried parece ser *el* modo de realismo pictórico por excelencia. Este interés por el cuerpo ha llevado lógicamente a Fried a insistir en el papel del cuerpo en la creación artística y el acto creativo, en particular, desarrollando toda una reflexión sobre el acto creativo, más concretamente sobre el pictórico, como acto corpóreo y como gesto corporal (que conviene abordar de un modo diferenciado con respecto a la reflexión que Fried hace, motivado por la escultura de Anthony Caro, sobre la expresividad de la obra como “gesto expresivo”, aunque sean aspectos no enteramente desvinculados).

Se trata de una concepción que pretende estar fuertemente anclada en las coordenadas generales de la inserción humana en la corporalidad, como punto de referencia, según un punto de vista, el de Fried, que bebe tanto del existencialismo cavelliano como de la fenomenología y de posiciones post-estructuralistas contemporáneas: el acto creativo de la obra es el de un individuo encarnado, y encarnado en una corporeidad vivida; es siempre un acto de desempeño corporal, que compromete físicamente todo el ser del artista. El marco general es la tesis fenomenológica de la radical inserción corporal del sujeto en el mundo que le es dado: un cuerpo que no es el cuerpo objetivado de la anatomo-fisiología, sino “cuerpo vivido”, y vivido por el propio artista<sup>7</sup>; si bien Fried atiende a la corrección historicista, aportada por el pensamiento francés más reciente, sobre el carácter de constructo y de plexo de encuentro de fuerzas constituyentes que tiene la subjetividad en su dimensión corpórea<sup>8</sup>. Pero al mismo tiempo que mantiene presente esas coordenadas genéricas de la corporeidad, también es pretensión de Fried buscar un fuerte anclaje en la especificidad de las prácticas y procesos creativos correspondientes a los diversos medios artísticos, que en artes plásticas, e incluso fotografía, Fried tiende a ver como “técnicas de producción de marcas”, procesos

7 Cfr. MR: 37, 192, 192.

8 Tal como hemos examinado en nuestro apartado 3.7.3., bajo la rúbrica temática de la “prótesis”.

diversos de marcado y alteración de superficies, que ponen en juego “actos de marcación” que intervienen y alteran decisivamente superficies, y que están sometidos a las limitaciones de “convenciones artísticas y vitales”<sup>9</sup>. Y lo que vincula ambas cosas es que, como hace notar Fried respecto de Thomas Eakins, el aprendizaje y ejercicio de las técnicas y procesos artísticos son “disciplinas del cuerpo”, en el sentido foucaultiano del término<sup>10</sup>.

La reflexión sobre la corporeidad en *Absorption and Theatricality* (centrada en torno a la experiencia de “fusión” con la obra en Diderot y la estrategia antiteatral de interrelación obra-espectador que de ella se deriva para la poética del paisaje) era limitada, y permanecía confinada a la perspectiva del espectador y la recepción. Es en sus libros posteriores donde despega esa reflexión, sobre todo al hilo de la noción de realismo “corpóreo”, el cual, según dirá Fried en *Menzel’s Realism* (que desarrolla las ideas de *Courbet’s Realism* y de *Realism, writing, disfiguration*), con su mirada empática a los objetos de vivencia y de representación, se atiene a una “verdad somática”<sup>11</sup> que abarca dentro de lo pictóricamente representable más cosas que la mera “verdad óptica”<sup>12</sup>; por ello las obras que producen los artistas que se inscriben en la trayectoria de ese realismo corpóreo recogen en su estructura y otros rasgos la huella de la actividad física del artista en el acto creativo, con fidelidad a la vivencia de esa actividad. Dicha actividad pone en juego muchos más aspectos y modalidades sensoriales que lo visual: la tactilidad, la motilidad, la memoria y la experiencia previa, lo inferido, todas entran en juego, y la fidelidad a ellas es la “verdad corpórea” que busca este realismo.

Así, la dimensión corpórea del acto artístico está bien presente en *Realism, writing, disfiguration*, donde el proyecto pictórico de Thomas Eakins se caracteriza como el imposible intento de compatibilizar los dos modos de realismo, el “absortivo” de la tradición barroca anterior a la “antiteatral” (realismo que aún no se describe como “corpóreo”, cosa que ocurrirá más adelante) y el “reflexivo” (más o menos el mismo que en obras posteriores Fried caracterizará como “óptico”). La conexión con la cuestión de la dimensión corporal en el acto creativo es inmediata, pues vimos ya que ambas modalidades realistas se ponen en relación con dos respectivas modalidades de espacio de la representación (espacio pictórico vertical, espacio gráfico horizontal), y su coexistencia, en el caso de Eakins, es la de dos actividades productoras de configuración signica, la pictórica y la “gráfica” (abarcando tanto caligrafía como dibujo, bajo el denominador común del trazado de líneas), que implican distintos desempeños corporales, distintos procesos técnico-productivos y distintos modos de relación física del artista con el soporte y materiales de su medio, con toda su carga corporal, gestual, etc.

Mientras la actividad “pictórica” se desarrolla en posición erguida, ante una superficie vertical de inscripción (plano pictórico) sobre la que el artista deposita pigmentos, haciendo “manchas”, la gráfica se realiza en posición sedente, ante una superficie horizontal (plano gráfico), sobre la que el artista lanza una mirada cenital, para trazar sobre ella líneas. Se recordará que Fried se basa en dos supuestos: uno, tácito, que escribir y dibujar (incluyendo el trazado de construcciones perspectivas) son actividades basadas en la línea (“gráficas”), y por tanto unidas en un “complejo dibujo-escritura”<sup>13</sup>, mientras que pintar no lo sería, o sería “algo más”; dos, que pintar es, físicamente, una actividad que se realiza sobre el plano de un objeto dispuesto en vertical, mientras que el dibujo y la escritura se realizan sobre hojas

<sup>9</sup> La idea aparece tempranamente, desde época de “Morris Louis”; cfr. ML: 119, 120, 122.

<sup>10</sup> MR: 111-112.

<sup>11</sup> MR: 181, MM: 371-372.

<sup>12</sup> MR 3.

<sup>13</sup> Cfr. RWD: 21, 52-3

dispuestas horizontalmente sobre un tablero. Este supuesto, señala Fried, no es universal: corresponde a la coyuntura histórica occidental del siglo XIX, y al medio cultural y de educación artística en que Eakins se desenvolvía<sup>14</sup>. A ese particular contexto histórico se circunscribe la idea de que el dibujo y la escritura son una y la misma actividad, con una misma enseñanza, y cuya “extensión”, de algún modo, es la pintura; lo que hace de la escritura la matriz de toda actividad artística, en tanto que implica la coordinación de ojo y mano, la articulación de una porción del mundo, y la autoexpresión del autor ante el espectador; pero sin quitar un conflicto entre las exigencias de ambas actividades en el artista individual, la investigación de cuyas raíces lleva la interpretación de Eakins por Fried al terreno estricto del psicoanálisis. Recordaremos también que las dos modalidades de realismo y de espacio representacional que las actividades pictórica y “gráfica” arrastran consigo, están ligadas a su vez, aunque en correspondencia no exacta, a los dos modos opuestos de visualidad que constituyen un *Leitmotiv* de la obra de Fried, y que coexisten en el artista (al menos en Eakins): la “estética” o distanciada y desinteresada, que no penetra en la obra más allá de la superficie de su soporte, y la “participativa”, que proyecta toda la vida emocional del sujeto y aspira a penetrar en el espacio de ficción de la obra. Ambas son tan constitutivas de la actividad pictórica como del acto de recepción del espectador; y de la somatizada inestabilidad de su entretimiento resulta el doble movimiento de atracción-repulsión visual o “desgarro” de la visión<sup>15</sup>.

La cuestión de la corporalidad del acto pictórico ocupa un papel transversal a partir de *Courbet's Realism*: el acto de pintar como acto corporal, y la relación artista-obra como relación física. Es propiamente aquí donde Fried acuña la idea de un “realismo corpóreo”<sup>16</sup> en la tradición de pintura absortiva anterior a la tradición antiteatral; realismo cuyas trazas Fried encuentra dentro y fuera de la tradición francesa, en los tres “grandes realistas” del siglo XIX. (Courbet, Eakins, Menzel). Un componente importante de ese realismo corporal es, como dijimos, la fidelidad de la representación artística a ciertos aspectos clave del carácter corpóreo del acto creativo. Pero la peculiaridad en el proyecto pictórico de Courbet, según lo interpreta Fried, es que a través de la problemática antiteatral y del doble rol que el artista adquiere como autor, pero también como espectador “primario” de la obra, esa dimensión corpórea del acto pictórico queda vinculada a la dimensión corporal de la contemplación o recepción. Fried ve en Courbet el reencuentro entre la tradición antiteatral y la vieja tradición absortiva y corpórea, y sostiene que el objetivo de su proyecto pictórico fue representar su “convicción” en la experiencia de su propia corporeidad, pero de su propia corporeidad en pleno ejercicio del acto pictórico. Una experiencia que sería del cuerpo como “cuerpo vivido”, es decir: “absortiva”, o ensimismada; interna (no del cuerpo como objeto visto desde fuera; una perspectiva, pues, poco propicia a una posición “materialista”); constitutivamente proximal (no distal); y, por tanto, no visual y refractaria a todo intento de representación, que siempre conlleva objetivación<sup>17</sup>. Su representación sería, pues, paradójica, ya que, al serlo de una vivencia absolutamente proximal, se trataría de una representación de lo pictóricamente irrepresentable por definición; y ello va a constituir una razón de la imposibilidad última del

14 RWD: 78-80. Esa contextualidad histórica no implica, según Fried, que el conflicto de actividades y sistemas de representación gráfico-pictórico sea “diagnosticable” sociológicamente como respuesta a jerarquías e intereses socialmente sancionados, ni reducible a ellos (RWD: 78).

<sup>15</sup> De la agresión y la visualidad nos hemos ocupado ya en el apartado 3.5.4. Cfr. RWD: 50, 80 n, 82-4, 87-8 para la doble estructura de prácticas y visualidades, RWD, 65, 74, 85. Para el tema del “desgarro” en la monografía sobre Eakins, cfr. RWD: 65, 74, 85.

16 Sobre “realismo corpóreo” como contrapuesto al “óptico”, cfr. MR: 2, 286 n 2; y toda la sección 8 de *Menzel's Realism*, especialmente MR: 109-118. Cfr. nuestra reconstrucción de dicha contraposición en relación con la polaridad formalista de “óptico/táctil” en 3.5.3.

17 Cfr. CR: 65-67, 75, 78-79, 81.

proyecto pictórico de Courbet. Los rasgos de esta vivencia interna del cuerpo, que encuentra Fried reflejada icónicamente en rasgos como cierta opacidad expresiva, o la somnolencia de las figuras, llevan al artista a asumir la posición antiteatral de la cultura pictórica de su tradición y su época (pues la teatralidad conlleva distanciamiento), sin por ello asumir todos sus valores y estrategias pictóricas. Pretender anular la distancia óptica entre figura representada y espectador primario, cuando este espectador es un pintor que experimenta su propia corporeidad en pleno acto de pintar, supone obligar a la representación pictórica a adoptar rasgos estructurales de dicho acto, lo que llevado al centro del significado de la obra la convertirá en una verdadera “alegoría real”; aunque, dado el predominio, según Fried, de las relaciones metafóricas y connotativas en el arte de Courbet, esa representación “tautegórica” no será evidente, y reconocerla requerirá un considerable trabajo interpretativo.

Mediante ese trabajo, Fried desarrolla en sus “lecturas analógicas” de obras de Courbet un modelo del acto pictórico que procura recoger algunos datos cruciales de su condición corpórea. Si bien, desde cierto punto de vista, ese modelo es de carácter tan genérico, y por otro lado, muestra a Fried tan, en ocasiones, maniáticamente fijado en ciertos tópicos “de sentido común” sobre la actividad pictórica, que a veces su simplismo no puede sino decepcionar, si se espera de él un análisis profundo de los aspectos técnicos específicos del quehacer no ya de Courbet, sino del pintor en general; y la idea de que el proyecto pictórico de Courbet implica “someter las convenciones del retrato” a unas “operaciones propiamente pictóricas”<sup>18</sup> es de una vaguedad extrema. Fried caracteriza el acto creativo pictórico en tanto que actividad corpórea, en términos de cierto molde gestual “pictórico”, en el que la mano derecha del artista, correspondiendo al gesto de agarrar el pincel y manipularlo, está en mayor grado de tensión relativa que la izquierda, que tan sólo sostiene la paleta (evidentemente, para un pintor zurdo la relación sería inversa), y se puede añadir la mención a una mirada intensa y muy concentrada, para acabar de completar esta caracterización fisiognómica<sup>19</sup>. En otros textos, como *Manet's Modernism*, Fried viene a decir lo mismo de otras actividades paralelas de la profesión de pintor, como el dibujo<sup>20</sup>. Fried hace aparecer desde su análisis de los autorretratos en los primeros capítulos de *Courbet's Realism* algunos rasgos de la representación, centrados en torno a los papeles contrapuestos de mano derecha, manejando el pincel, e izquierda, sosteniendo la paleta. Dicha contraposición se desarrolla en series analógicas de opuestos tales como: tensión/distensión; actividad/pasividad; y con muy especial importancia para la concepción del acto creativo en Fried, consciencia/inconsciencia y voluntario/automático; así como también masculino/femenino. En todos estos pares, los opuestos se presentan como términos extremos de una serie continua de grados intermedios que los vincula, como caracteriza a la hermenéutica “analógica” de Fried. También Fried trae a colación la representación “alegórica” de elementos “materiales” empleados en su acto por el pintor: pipas, espadas y

<sup>18</sup> CR: 80.

<sup>19</sup> Aunque el tema es desarrollado a lo largo de todo el libro, los pasajes clave se encuentran en el capítulo segundo “The Early Self-Portraits” (CR: 53-84; cfr. especialmente CR: 64 y ss.), donde el punto de partida es una interpretación de los autorretratos de juventud, con dos líneas interpretativas: primero, la disposición de la figura muy cercana al plano de superficie del cuadro como expresión de la voluntad de deshacer la separación entre la representación y su autor y/o espectador; segundo, la “inexpresividad caracteriológica” de la fisiognomía y de la actitud como representación de la absorción del artista en la vivencia de su condición corpórea. Algunos tramos adicionales importantes de la interpretación se encuentran en CR: 266 (materialidad pictórica como metáfora de la corporeidad), CR: 363 n.115 (represión de la conciencia de la corporalidad en la modernidad).

<sup>20</sup> Leemos en *Manet's Modernism*: “... la actividad de dibujar que está retratada en estas obras [Fried se refiere a una serie de autorretratos de Fantin-Latour, realizados a lápiz y otras técnicas y formatos “menores”] es una operación *a dos manos* [*two-handed*], ya que con una mano el artista empuña el lápiz, con otra (falto de paleta que agarrar) sujeta el bloc en el que dibuja” (MM: 373).



toda suerte de objetos alargados están alegóricamente por el pincel; sangre, heridas y elementos de color intenso, por el pigmento. En obras posteriores, a las cuales Fried llama “del salto” o “ruptura” (*breakthrough pictures*), y que ya no son autorretratos explícitos, como *Sobremesa en Ornans*, esa distribución de roles se presenta dispersa en todas las figuras de la obra, o bien son dos figuras principales las que adoptan la distribución (*Los picapedreros*, *Las cribadoras de trigo*); y se puede decir que, si los primeros autorretratos “alineaban” la figura del pintor con su posición real en el acto pictórico ante el lienzo, con un efecto de “encaje” (*matching*), en estas otras obras la totalidad de la estructura de la representación se vuelve análoga a la estructura del acto pictórico como acción corporal.

Desde cierta perspectiva, todo esto es decepcionante, pues podrían caracterizarse en términos idénticos muchas otras actividades que nada tienen que ver con la pintura; y esta fenomenología de la pintura como actividad corporal de Fried se queda a un nivel un tanto genérico, a pesar de que Fried llegue tan lejos en sus esfuerzos de concreción como para evocar las connotaciones sinestésicas del olor a pigmento fresco y trementina en cuadros de Courbet<sup>21</sup>. La idea que ofrece Fried de en qué consiste la actividad pictórica (en particular, de en qué solía consistir en la época de Courbet) es pobre, además de algo estereotipada: ¿da lo mismo manejar un pincel que un carboncillo o una espátula? ¿Con qué criterios operativos se manejan, o es que esos criterios, que constituyen lo que llamamos las “técnicas” de “pintar” o “dibujar”, no son para Fried “corpóreos”? Y, ¿es que ningún pintor usó alguna vez, aparte de paleta y pincel, por ejemplo, un metro o una plomada? Más discutible, si cabe, es sostener que “los esfuerzos de autorrepresentación de Courbet estaban menos guiados por los datos de la visión que por otros rangos de sentimiento y sensación”<sup>22</sup>. A lo que finalmente viene a parar todo esto de relevante para el acto pictórico es a señalar que se trata de un acto “a dos manos”, donde los miembros intervienen coordinados en roles dispares y complementarios, pero integrados para ejecutar un acto complejo, y la vivencia del pintor los experimenta como otros tantos posibles objetos de atención consciente, y en diversos grados de tensión, pero sobre todo, no necesariamente conscientes en todo momento de la actividad de pintar. Es decir: Fried subraya el componente de inconsciencia del acto creativo.

En *Manet's Modernism*, así como en *Menzel's Realism* y en “Thoughts on Caravaggio”, la bilateralidad y disparidad de los roles de las manos en el gesto pictórico se tematiza y desarrolla en la reflexión sobre la inversión especular en los autorretratos (que ya hemos examinado en otro lugar con cierta extensión<sup>23</sup>); ya que ésta afecta al carácter asimétrico de lo que hemos llamado “gesto pictórico”, con la distribución de roles dispares entre mano izquierda y derecha según el pintor sea diestro o zurdo (que a su vez refleja la disposición axial de su cuerpo en torno al eje vertical), y a la cuestión de si la autorrepresentación “explícita” del pintor corresponde o no a la imagen especular invertida de su ejercicio de la actividad pictórica como diestro o zurdo, o si ha sufrido “normalización” y se ha representado “por defecto” pintando como diestro. También Fried recoge la idea del constante vaivén de la atención y mirada del artista, entre su modelo o realidad representada y el soporte sobre el que trabaja. Recordaremos que en el autorretrato está presente un elemento de “huella” del gesto pictórico, que Fried halla en la orientación de trazos y pinceladas (el artista zurdo y el diestro tienden a darles orientaciones distintas), lo que introduce ya un

<sup>21</sup> Y dicho sea que puntualizar que Fried sólo pretende recoger el aspecto corpóreo de la actividad de pintar tal como Courbet “internamente” lo vivía de modo preconsciente, no hace mucho por dar lustre a la hipótesis.

<sup>22</sup> CR: 79.

<sup>23</sup> Cfr. nuestro apartado 3.5.3., y todo el capítulo “Between Realisms” en *Manet's Modernism*, primera explicitación del asunto (aunque el papel de la reflexión sobre la corporalidad del acto creativo es menor en este libro que en las otras dos obras citadas). Cfr. también MR: 84-91, 167-171.

elemento más concreto, el gesto del “toque”, dibujístico o pictórico, en la reflexión sobre el acto creativo<sup>24</sup>. Ello hace del más “óptico” de los autorretratos una representación del proceso de su propia producción, tan autorreferencial como cualquiera de las obras que Fried ha interpretado como “alegorías de la pintura”; permitiendo entenderlo de dos modos alternativos: como representación de una imagen visual especular vista por el artista (la superficie del cuadro se identifica con la del espejo), o como huella (*index*) de la acción de su propia producción (la superficie de la obra es la propia superficie de inscripción signica de la acción corporal del artista).

Este dato de la “polarización lateral” del artista (si es diestro o zurdo) mostraría cuán importante es el hecho de que siempre se trata de un artista individual, con un cuerpo físicamente distinto y unos hábitos gestuales personales que afectan a su acto de pintar; y Fried se hace cargo de este dato, que finalmente categorizaría en *Menzel's Realism* bajo la noción de “localización” (*situatedness*), la cual designa el rango de puntos de vista, y de ángulos de visión, disponibles para el artista respecto a lo representado, y los cambios y movimientos de ambos, así como las posibilidades de acción, diversos actos de visión, atención y esfuerzo visual del artista, etc., que impone y permite a un artista individual el estar dotado de las características corpóreas concretas de un cuerpo determinado, que es aquél con el que ese artista ejerce su arte. Son también componentes de la “verdad fenomenológica”, condicionados por las circunstancias corporales personales del artista<sup>25</sup>, que conllevan el “hecho fenomenológico” de la limitación de la visión de cosas situadas en distintos puntos del campo visual, según la relativa cercanía o lejanía y el ángulo con respecto a aquéllas que establece, por ejemplo, la altura del sujeto en el acto de representar, lo que puede acarrear una diferenciación de zonas en la representación<sup>26</sup>, y con la paradoja de que si la distancia es muy corta, la claridad de visión es nula<sup>27</sup>. En consecuencia, la estructura de las obras refleja el punto de vista particular físicamente ocupado por su autor en el acto de realizarlas, que siempre es una “perspectiva vivida”<sup>28</sup>, determinada por su constitución corpórea individual.

Fried saca también provecho hermenéutico de estas particularidades individuales del acto pictórico para la explicar e interpretar muchos rasgos “estructurales” de las obras<sup>29</sup>. En el caso de Courbet, Fried destaca la posición “ladeada” en la cual, al parecer, solía pintar este artista; de donde Fried extrae su noción analítica de “lateralización”<sup>30</sup> (todo cuanto está ladeado en la representación refleja este hábito del pintor, a fin de “alinearse” con él), y señala la ubicación de Courbet, próxima al soporte, que le fuerza, como dice Fried, a trabajar “a ciegas”. En el caso de Menzel, sería la talla del artista (prácticamente un enano) la que queda reflejada en la estructura policéntrica de algunas de sus obras, que al reunir en la misma representación múltiples puntos de vista, registra el movimiento físico de la cabeza del artista para cambiar de ángulo y recorrer el campo visible. El compromiso de Menzel con la verdad somática (verdad que aquí consiste en la desigual cercanía del punto de vista del pintor a los objetos situados a diversa distancia en su campo de visión), quedaría

24 MM: 372, MR: 16. La diferencia entre la actividad “pictórica” y las “gráficas” no parece aquí ser relevante.

25 MR: 19-20, 31.

26 MR: 31, 34, 192.

27 MR: 169. Cosa que ya sucedía con la proximalidad total de la experiencia del propio cuerpo en Courbet, que impedía toda visión y toda representación plástica directa, y exigía un modo de representación “alegórico”.

28 MR: 19-20. Fried toma este término de Merleau-Ponty.

29 Aunque más en el caso de Menzel y, en menor medida, también en el de Courbet, dada su fisonomía y complexión muy particulares, que en el de otros artistas, por ejemplo, Manet.

30 CR: 139, 290; para el consiguiente juego de alineaciones de personajes y otras figuras en ejes “graves” y “agudos”, cfr. CR: 89, 95, 103, 139.

expresado en la estructura compositiva por el “descentramiento”<sup>31</sup> y por el registro de los desplazamientos físicos que le imponía su corta talla, y conlleva la relevancia de la noción de “punto de vista” y localización. Las operaciones físicas y movimientos del artista al producir la representación, que hacen de la perspectiva del artista un punto de vista que puede ser móvil y variable, quedan así registradas en sus obras, al dividirse el campo de la representación en áreas de angulación y punto de vista mutuamente excluyentes<sup>32</sup>. Esta explotación del punto de vista permite a Menzel descubrir perspectivas insólitas sobre los temas representados<sup>33</sup>. Fried también implica la binocularidad de la visión humana y la incongruencia entre las imágenes de los dos ojos como factor importante en el acto pictórico, del cual atribuye una elevada conciencia a Menzel, quien habría mostrado un predominio de la imagen del ojo derecho, y en sus autorretratos, habría evitado toda “normalización” consistente en reducir ambas imágenes a una representación coherente, adoptando más bien un punto de vista monocular, cerrando un ojo<sup>34</sup>.

Tampoco el cuerpo del artista y su acto creativo son ajenos a la transformación histórico-técnica de la corporeidad, como reflejaría el propio interés de Menzel por el empleo de binoculares, ya comentado<sup>35</sup>. En *Courbet's realism*, Fried, inspirándose en la lectura de Marx por Elaine Scarry<sup>36</sup>, que reconstruye la dialéctica marxiana producción-consumo como dialéctica entre exteriorización de la sensibilidad corpórea del productor en su producto y modificación (o “producción”) de aquélla por éste, sostiene que para Courbet, como individuo corpóreo, su propia obra implicaría una transformación de su corporeidad. Al igual que los objetos de la cultura material modifican la corporeidad de su usuario individual, y que la totalidad de la cultura material recrea a gran escala esa reconfiguración para la humanidad como género, la obra de arte asumiría para el artista esa operación de recreación a gran escala de su propia corporeidad, de un modo que sólo es equiparable al que la totalidad de la cultura material ejerce sobre la humanidad<sup>37</sup>. En *Menzel's Realism*, también afecta a la corporeidad del pintor la reflexión de Fried sobre la “prótesis” y el cuerpo culturalmente modificado (en el eje culturalista y foucaultiano de la reflexión sobre el cuerpo): el pintor complementa y extiende las capacidades de su cuerpo orgánico en el acto creativo por medio de “prótesis” como son los instrumentos ópticos, tales como los binoculares; y esto se refleja también en la obra, tanto en el plano iconográfico (interés de este artista por el cuerpo humano ayudado por prótesis como bastones o sillas de ruedas, también por la representación detallada de los propios instrumentos ópticos) como al nivel “formal”, al condicionar el uso de tales prótesis ópticas un determinado punto de vista y encuadre del tema<sup>38</sup>.

Abriamos este apartado señalando que esta serie de temas en Fried corresponde a una reflexión, que fue muy importante para el formalismo, sobre el arte como “proceso técnico”. En aquella reflexión, un asunto fundamental era la relación y el papel que ocupaban en dicho proceso el aspecto de “invención”, o análisis y configuración de los materiales sensoriales, y

<sup>31</sup> MR: 92.

<sup>32</sup> MR: 157, 252.

<sup>33</sup> Tanto que, según Fried, pueden ser confundidas con una “ausencia de punto de vista”, la cual en realidad sería, muy por el contrario, ajena a las intenciones de Menzel; cfr. MR: 114.

<sup>34</sup> MR: 161, 169. Fried entiende así el *Autorretrato parcial* de Menzel; su argumento, empero, es débil, pues para empezar, Fried admite que se trata de un “parecer” personal suyo; y en segundo lugar, este procedimiento no es menos “normalizador” que el de corregir la inversión de la imagen especular, el cual Fried considera tal.

<sup>35</sup> Cfr. MR: 80, 98, 101 y nuestro apartado 3.7.3.

<sup>36</sup> CR: 260-261, 335 n 66.

<sup>37</sup> Tendremos más que decir sobre esta interpretación inspirada en el trabajo de Elaine Scarry, que afecta a la cuestión de la dimensión política de la actividad artística (cfr. nuestro apartado 3.11.3).

<sup>38</sup> MR: 94-104, 100-102, 245.

el de realización de los materiales de soporte físico de la obra, presentado en términos de una problemática de “ojo” (o “visión”) y “mano”; y los autores más lúcidos de esa tradición formalista resaltaron la medida en que ambos aspectos se requerían mutuamente, y cómo sólo en la realización hay “invención” y “visión” en sentido artístico. Una reflexión similar le suscita a Fried su intento de reconstrucción del proyecto pictórico de Manet. Según Fried, en el arte de Manet, la tensión entre movimiento y estatismo en cuanto a modalidades temporales de representación pictórica sería el correlato de la tensión análoga que hay en el acto creativo, en una compleja estructura de contradicción y a la vez de requerimiento mutuo entre ojo y mano, entre la velocidad de percepción del modelo y la rapidez de ejecución de la representación<sup>39</sup>.

Fried ve la representación alegórica de esta correlación en dos pequeños motivos del *Almuerzo sobre la hierba*: el pájaro representado como detenido en pleno vuelo en el centro de la parte superior del cuadro, y la figura de la rana en la parte inferior izquierda<sup>40</sup>. El primer motivo representaría la rapidez de la visión, capaz de percibir al pájaro en un instante aislado de su movimiento; el segundo representaría, en su pincelada abocetada y caligráfica, la rapidez de ejecución. Pero en cada uno, hay un requerimiento implícito de lo representado por el otro: en el motivo del pájaro, porque registrar una tan fugaz visión, en sentido literal, requeriría un acto de ejecución imposible, tan rápido como el de visión en que se capta; en el de la rana, porque una realización tan rápida sólo se justificaría si correspondiera a un acto de captación igualmente instantáneo (aunque el objeto captado en él no se esté moviendo), que tampoco se da en la percepción real. Por tanto, concluye Fried, el conjunto de estos motivos representaría alegóricamente el requerimiento mutuo de ojo y mano en la actividad pictórica, y la imposibilidad de diferenciar sus actos respectivos. El interés de Manet por la representación de la instantaneidad vendría lógicamente acompañado (dice Fried, comentando la ejecución de *Autorretrato con paleta*, de 1878-79) de un doble compromiso del artista con la instantaneidad, tanto de la visión como la de la ejecución. Contra la interpretación “visualista” de Manet por el Impresionismo, y lejos de consagrar la superioridad del ojo sobre la mano, ello impondría una “ficción de la estricta simultaneidad instantánea” del acto de percepción con el de ejecución de la representación, como si ambos se realizaran no sólo instantánea, sino simultáneamente<sup>41</sup>, y forzaría, según Fried, la toma de partido en favor de un “realismo óptico” en sus autorretratos con inversión especular (sin disponer de un cierto tiempo de elaboración sobre el motivo no es posible corregir la inversión de la imagen).

Ahora bien, el énfasis en lo corporal, que en general Fried mantiene en todo momento, va al mismo tiempo en detrimento de lo “perceptual”, y en particular, de lo “visual”, en sentido formalista, y del papel que tradicionalmente se presupone para la visión en la actividad pictórica. Ya indicamos que Fried sostiene que su papel, en casos particulares como el de Courbet, sería reducido, insistiendo en la coparticipación de múltiples dimensiones no-visuales de experiencia (no necesariamente sensoriales) en el acto pictórico. Además, una experiencia intensa de la corporeidad, lo es de algo absolutamente proximal, e implica una reducción de la visibilidad<sup>42</sup>; y sucede lo mismo por lo que toca al acto creativo plástico en tanto que acto “corpóreo”. Esta tendencia se inscribe en el debate de Fried contra las concepciones que podríamos llamar “escópicas” (las cuales serían miméticas y/o narcisistas) de la actividad plástica. Dichas concepciones escópicas, al insistir en la componente visual de

<sup>39</sup> MM: 320.

<sup>40</sup> MM: 320-321.

<sup>41</sup> MM: 396. La necesidad de esta doble y simultánea instantaneidad sería también un marcador del carácter “cuasi-trascendental” de la confrontación mutua a toda relación entre obra y espectador.

<sup>42</sup> MM: 378.

la actividad artística, en lo que esa componente tiene de recepción pasiva y de reflejo (a juicio de Fried), y también de distalidad, menoscabarían la densidad y especificidad propia del acto de creación artística; densidad y especificidad que Fried quiere entender en términos de corporeidad, y por esa razón Fried se opone a ellas. Por ello esgrime Fried su concepción corpórea del acto creativo contra el formalismo, del que critica su concepción, a su juicio, poco atenta a lo concreto, además de ser excesivamente “visualista”; lo que para Fried quiere decir anti-corpórea, pasivista e intelectualista (crítica que en Fried está mediada por una reacción adversa por parte de Fried a su propia recepción del modo como se concibe el “ojo”, lo visual, en la doctrina greenberguiana, que en efecto, algo tiene de pasividad).

En *Menzel's Realism*, Fried cae en la cuenta de lo obvio: que después de todo, la visualidad, en cuanto que sensorial, es “corpórea”, y que al insistir en ella, los formalistas de algún modo se hallaban comprometidos también con cierta reivindicación del papel de lo corpóreo en la actividad pictórica. Fried redescubre la complejidad del planteamiento formalista en su momento inaugural. Quizá por eso Fried hace desaparecer en este libro el formalismo-modernismo como referente polémico directo (sólo permanece como tal el Modernismo, y en esta obra designa específicamente a Fry, o a lo sumo, a Meier-Graefe; y sólo implícitamente a Greenberg). Pero no por ello Fried cesa en su ataque a las concepciones “visualistas” del acto pictórico, y quien reemplaza al formalismo como objetivo polémico es Ruskin, con su prescripción al pintor de atender sólo a “lo que se ve”, no a “lo que se sabe”<sup>43</sup>. Fried ataca la distinción saber-ver: primero, en cuanto que contraposición gnoseológica entre lo que se sabe de antemano antes de mirar, y lo que simplemente se aprehende en el acto visual simultáneo al proceso pictórico (a la que Fried opone la idea de aspectos de experiencia y realidad “inferibles” o “intuibles” de lo que se ve); segundo, por la noción, implícita en la doctrina “visualista” de Ruskin, de una constitutiva limitación de la claridad de la visión por condiciones de entorno que la representación debería respetar como parte de la “verdad ocular”<sup>44</sup>, que ha de ser fielmente representada.

Lo que es más: a pesar de su pretensión “corporalista”, finalmente hay también un cierta devaluación de la técnica y lo “manual” en Fried, quien, con espíritu de hermeneuta, privilegia con mucho el significado, la comunicación, la transmisión de emoción, y hay que decirlo, las “ideas”. Precisamente en su interpretación de Manet, todo lo que se recoge bajo las nociones de “técnica”, “toque” y “mano” queda finalmente un tanto caricaturizado en la noción de “ejecución”. Manet, elevado por la mitología artística posterior al Impresionismo al estatuto de paradigma de lo que ha de ser el pintor profesional<sup>45</sup>, como ejercicio de rapidez coordinada de ojo y mano, como modelo heroico de un virtuosismo técnico que quizás en realidad él nunca poseyó (como pintor “clásico”, de “toque”, al modo de Velázquez, Rubens, Rembrandt o cualquiera de los grandes maestros barrocos que Manet admiraba, sus capacidades eran limitadas), terminaría haciendo de la representación de la ejecución del Emperador Maximiliano el emblema un tanto grotesco de un acto pictórico de realización que, en su precisión e instantaneidad, es “meramente” técnico, mecánico e inexpressivo, sin inspiración, y en suma, poco “artístico”<sup>46</sup>. Ya indicamos los argumentos de Fried sobre el carácter paradójico e imposible de un acto coordinado de visión ocular y realización manual igualmente instantáneas: ambos se requerirían mutuamente para una representación adecuada

<sup>43</sup> Sobre este redescubrimiento de los aspectos del formalismo más próximos a la “Estética de la Empatía”, el debate con Ruskin y la cuestión de la “doble verdad” (óptica y corpórea), nos remitimos a nuestro apartado 3.5.3.

<sup>44</sup> Noción que trae consecuencias relativas a la inversión de imágenes especulares (MR: 168-169) y a la problemática de lo ordinario y el escepticismo (MR: 153 n).

<sup>45</sup> MM: 301, 307.

<sup>46</sup> MM: 356-357, 597 n 233.

de la pura instantaneidad, pero ambos son igual de humanamente imposibles. Con todo lo cual, lo que parece que Fried finalmente pretenda es desmitificar el papel en la pintura, *tanto de la “técnica” o lo “manual”, como de la visión*. En suma, la fenomenología de la actividad pictórica como acto “corpóreo” que Fried pone en juego, dista de ser particularmente satisfactoria o esmerada en cuanto a sus detalles (y eso, no obstante la pasajera dedicación a la práctica este arte por parte de Fried, por un tiempo muy breve y bajo el magisterio de Stephen Greene, codeándose con su amigo Frank Stella, durante su juventud, allá por los años 50). Su atención se limita a una “vivencia corpórea” del pintor en cuanto que “legible” como objeto de representación alegórica, como si fuera un mero vehículo para el interés de Fried por la corporeidad en general. Quizá Fried tenga cosas más relevantes y acertadas que decir en un nivel más abstracto, que radican sobre todo en su insistencia en el carácter en parte automático, y sólo en parte consciente, de los procesos vitales del cuerpo que en todo momento son soporte del acto de creación pictórica en cuanto que acto físico.

### **3.9.3. El problema de la autoría y la expresión: automatismo y voluntad, impersonalidad y subjetividad.**

En el formalismo, como doctrina teórica sobre el arte, el papel de la subjetividad y la expresión subjetiva es un asunto delicado. En general, fue común entre sus teóricos una cierta aversión hacia todo lo que ellos creían que implicaba el Romanticismo, y menos exageradamente, también cierta doctrina “humanista” sobre el arte: hacia la confusión entre la obra y la persona individual de su autor; hacia los excesos idiosincrásicos de expresión, con la arbitrariedad que ellos implican con respecto a la propia normatividad que el dominio de lo artístico autónomamente impone; así como hacia la violencia calculada de una manipulación sentimental de las reacciones del espectador. Pues los formalistas creían que todo ello termina convirtiendo el arte y la obra meramente en “medios”, en el peor sentido del término: es decir, en el sentido de meros instrumentos de una “comunicación” con el espectador, cuyo caso óptimo y extremo de inmediatez implicaría la transparencia total del medio de su soporte, e idealmente, su desaparición en un ideal telepático de total proximidad comunicativa<sup>47</sup>. Sería simplista decir que el formalismo es “objetivista”, pero el papel que reserva a lo subjetivo en el arte es acotado, matizado y peculiar.

Quizá en los teóricos formalistas fundacionales, de gusto conservador y adscripción clasicista, esto podía hacerse compatible con un reconocimiento muy mesurado del valor de la individualidad enmarcada dentro de muy estrechos límites. Pero esto ya no es tan fácil cuando el formalismo se convierte en ideología canalizadora del arte moderno, que en parte es heredero de la estética romántica de la originalidad y el genio, y donde la aportación personal del individuo es un valor. Y en un modernista como Greenberg estalla un conflicto, debido a la doble tendencia a valorar la individualidad por un lado, y por otro, la medida de una actividad creativa que se somete a las reglas autónomas del arte, entre la valoración de la originalidad y la repugnancia hacia la arbitrariedad; donde el primer aspecto cobra una fuerza renovada a través de las peculiaridades que implica la recepción anglosajona del formalismo, con el giro “emotivista” de Fry y Clive Bell, y con la influencia de la vertiente más “humanista” de la teoría literaria del *New Criticism*, con F. R. Leavis a la cabeza. En nuestro

---

<sup>47</sup> Aunque Fried, como veremos algo más adelante, en su interpretación “antiteatral” de Roger Fry, atribuye a éste, con su doctrina de la doble faz del artista como visionario y como artesano, y del primado de la función comunicativa del arte como expresión de puras “emociones estéticas”, una posición similar de negación del aspecto de proceso técnico, así como de su producto, como ideal “inconscientemente” antiteatral.

capítulo 1.7. vimos como esa tensión afectaba a la formulación greenberguiana del acto creativo, al presentarse en términos de una ambivalente dualidad en que todo el valor y la originalidad (así como la expresión de las “emociones plásticas” de la semántica emotivista de Greenberg) se acumulan en la “concepción”, mientras que en el plano de la “ejecución” hay una preferencia por el carácter frío e impersonal y lo automático; y ambos, originalidad e impersonalidad, se hacen portadores de valor, el segundo como determinación común de los estilemas de la obra moderna avanzada (y no meramente como el “aspecto industrial”, típico del arte de la década de 1960, que Greenberg valoraba algo, quizá, pero no de por sí, ni tampoco más de lo justo).

Pues bien: en la reflexión de Michael Fried sobre el acto creativo, encuentra su desarrollo la problemática, latente en el formalismo, del papel de los aspectos subjetivos y “objetivos” en el proceso creativo y de su aportación al valor artístico, que en el modernismo greenberguiano estallaba en su planteamiento dualista del acto creativo y en la contraposición entre los aspectos individuales o “expresivos” de la concepción y los impersonales y automáticos de la ejecución. Y lo hace mediante un discurso igualmente polarizado entre la admiración por la individualidad única del genio y la repugnancia hacia excesos subjetivos, que se tematiza bajo la forma de una problemática sobre el papel creativo de los procesos inconscientes y automáticos y su contraposición a los voluntarios y conscientes (en el extremo, vinculados a la arbitrariedad). Dentro del concepto de esos “automatismos” no sólo se encuentran procesos y aspectos “inconscientes” en sentido propiamente psicológico, tal como describe el psicoanálisis: conflictos, traumas, “romances familiares”, etc., sino que la noción tiene aquí un sentido mucho más amplio (quizás al precio de su vaguedad), que incluye lo fisiológico, lo vegetativo, el hábito y las conductas “instintivas”, todo ello condicionado siempre por la “lógica material” del medio empleado en el acto creativo y las convenciones propias del tipo particular de actividad, disciplina, técnica o procesos artísticos de los que se trate. Esto lleva a Fried, finalmente, a examinar críticamente las concepciones al uso de la relación de “autoría” el autor y su obra, y el problema de la expresión subjetiva de la individualidad en la obra artística, oponiéndose a todo modelo simple basado en la identificación por mimesis directa y total de aquél en ésta; pero que también se opone, por análogas razones, a las concepciones narcisistas y visualistas, de tipo escópico y especular.

Entre los polos opuestos del “subjetivismo” y el “objetivismo”, por hablar en lenguaje llano, parecería que fuera el objetivismo aquél en favor del cual ha tomado Michael Fried un partido decidido; lo que situaría en una posición cercana la del “segundo Greenberg”, con su repulsión por los excesos de los efectos de expresión subjetiva que caracterizaron a las generaciones de imitadores y seguidores del Expresionismo Abstracto:

Lo que me llama la atención hoy, cuando considero las “New York Letters” como grupo, es la preeminencia de un par de motivos relacionados: una falta de apego por el “sentimentalismo” en una improbable variedad de formas, y una urgente preocupación por cuestiones de estructura pictórica, cuya severidad evidentemente yo entendía que dejaba fuera de juego el tipo de descontrol sentimental que yo encontraba repugnante (pero sin dejar fuera de juego al sentimiento por completo). [AIMAC: 16]

Sin embargo, ello no ha impedido a Fried mostrar un temprano e intenso interés por el hecho de la subjetividad en el artista, contemplado desde una perspectiva con carga ética o moral:

Una temática de impersonalidad atravesaría más tarde mis análisis de figuración y color en Pollock, Louis, Noland, Olitski y Stella, y en general la insistencia en hacer distinciones con connotaciones éticas entre *modos* de subjetividad es un motivo conductor de mi crítica desde el principio hasta el final. [AIMAC: 16]

De este modo, no se trata, como Fried a veces parece sugerir, de un rechazo generalizado de lo subjetivo. De hecho, aunque en este aspecto no entraremos, toda la obra poética de Fried desmentiría cualquier rechazo de lo subjetivo, y se sitúa decididamente en un marco autobiográfico, de experiencia personal del poeta (en este caso, Fried).

Por tanto, los reparos de Fried hacia la subjetividad hay que tomárselos *cum grano salis*: no se trata de una negación generalizada de la subjetividad, ni tampoco de la emoción, pues ya hemos visto el papel que ocupa, desde el comienzo de su actividad crítica, la cuestión de la expresión emotiva y su problemática bajo la situación modernista en las reflexiones de Fried sobre el significado artístico, así como en su teoría de la modernidad artística. Fried se ocupa de Arte, con mayúsculas, es decir, del gran arte, y de arte moderno para más señas, y la importancia de la contribución individual en ese arte es un presupuesto generalizado que Fried no parece dispuesto a disputar. Un rechazo de la subjetividad sin matizaciones contravendría la afirmación del valor de la individualidad propio de toda la tradición humanista, afirmación que Fried nunca ha abandonado. Y, a pesar de las reservas que ha manifestado Fried hacia esta opinión, hay que dar la razón más bien a Harry Cooper al decir que una preocupación de Fried es la subjetividad<sup>48</sup>, pero también hay que decir que otras dos preocupaciones importantes tuyas son la voluntad y la ambición, sin las cuales no hay diferencia ni novedad artística, ni por tanto, tampoco valor artístico, desde una posición modernista. Y esto quiere decir también que son importantes la expresión y lo voluntario en el acto creativo, el cual adquiere siempre parte de su valor por el hecho de ser una apuesta intencional del artista que asume un compromiso con una tradición y ofrece su respuesta personal, individual a ella, sin depender de fórmulas ni recetas, y arriesgando una solución a los problemas de aquélla que aspira a una cierta superioridad y revela una ambición por su parte. Pero dentro de ello, Fried ha reivindicado el papel de los procesos automáticos e involuntarios, o inconscientes, en términos freudianos<sup>49</sup>.

Es la discriminación entre diversos modos de subjetividad, en principio la del artista en cuanto tal, y en tanto que se expresa en la obra, lo que preocupa a Fried: lo que Fried hace objeto de su rechazo es una subjetividad que se entienda a sí misma en términos de un subjetivismo de carácter sentimental o patético, o que pueda pasar por tal, según cierta concepción de lo sentimental. Hay en Fried cierta aversión hacia excesos así como hacia toda suerte de estados anímicos de valencia “negativa”, como la tristeza, la melancolía, etc., a los que Fried deja poco lugar en sus desarrollos interpretativos sobre artistas que verdaderamente le interesen, y que además chocan con la actitud fundamental de Fried como teórico del arte, que es y quiere ser siempre afirmativa y optimista. Y no se trata de proscribir toda expresión subjetiva, sino de discriminar entre modos y matices de expresión de la subjetividad, rechazando en particular la expresividad manifestada como “cliché”; pues Fried sólo la aprueba cuando no recurre al uso de medios expresivos banales, rutinariamente codificados y tenidos ya de antemano por “subjetivos”, como lo fue la técnica “pictoricista” y gestual del Expresionismo. Este es el contexto que permite entender la debilidad de Fried por Warhol, al decir: “Lo que hacía emocionantes los cuadros [de Warhol] sobre Marilyn [...] es que

<sup>48</sup> En su ensayo inédito que ya mencionamos en 3.8.2. Fried lo comenta en AIMAC: 64-65 n 46, donde expresa sus reservas hacia la existencia de una preocupación por la subjetividad como tal en su obra crítica temprana.

<sup>49</sup> Bien nos damos cuenta de que “inconsciente” e “involuntario” no son términos equivalentes, sino sólo análogos: un proceso puede ser involuntario pero consciente a su sujeto; y desde la perspectiva “intencionalista” de Fried, también un propósito plenamente intencional (querido, luego “voluntario”) puede ser inconsciente a su propio agente. Pero Fried no presta mucha atención a las diferencias, y sí más bien a las analogías.



alcanzaban su expresividad por medios propiamente ‘impersonales’”<sup>50</sup>. Se ha señalado cierta unilateralidad de la concepción que Fried tiene de lo corpóreo, pues concibe el cuerpo básicamente como el lugar positivo de la autoexpresión y la realización; un cuerpo perfectamente funcional, donde, a pesar del interés de Fried por la prótesis, o quizás justamente en virtud de él, hay poco lugar para el achaque, el dolor, el sufrimiento y la enfermedad<sup>51</sup>. Lo mismo sucede con su concepción de cuál sea la subjetividad artística y moralmente “aceptable”, concepción que parece resistirse a todo modo de subjetividad que no sea la positiva, basada en el optimismo y la autoafirmación; como si, conforme al *dictum* de Karl Popper contra la Escuela de Frankfurt, existiera un “deber de ser optimista”.

Fried discrimina, pues, entre modos de subjetividad y expresión, atendiendo a su contenido: nada de excesos sentimentales y emociones negativas, aunque no repugna a Fried la expresión de ambición e individualismo del artista; pero también atendiendo a su forma: carecen de valor expresivo los modos de expresión banales. Este segundo aspecto le pondría en la línea del Formalismo. Ahora bien, esto también requiere sus matices, pues la influencia de Cavell, cuya filosofía en cierto sentido podría calificarse de “romántica”, además de existencialista (y que es gran reivindicador del Romanticismo, precisamente frente a su devaluación por el modernismo, el formalismo, y la *New Critic* más “formalista”), ha llevado a Fried al interés por la literatura y la filosofía de los autores románticos, norteamericanos y europeos, así como por Kierkegaard (el autor que, conforme al tópico historiográfico, habría situado la subjetividad en el centro de la verdad de la fe); y seguramente por cuenta propia, ha desarrollado un interés por el idealismo alemán, un sistema de pensamiento donde el centro es el sujeto. Más aún, su interés por Kierkegaard, seguramente originado en su contacto con Cavell, le ha llevado a adoptar un notable tono agónico en su discurso, como él mismo en ocasiones admite, y que es el responsable de que algunos de sus críticos y comentaristas hayan encontrado en sus textos un carácter angustiado y reactivo, provocando a su vez respuestas airadas de Fried.

Un criterio implícito de discriminación de Fried en cuanto a la forma de expresión legítima lo hallamos en su pasaje antes citado sobre Warhol, y tiene una forma paradójica: la subjetividad y lo sentimental se expresan con eficacia por medios “propiamente impersonales”, de los que el arte dispone. Es aquí donde empieza a ser relevante el discurso de Fried sobre el papel del automatismo y lo inconsciente en la creación; ya que en la serie de analogías de Fried, los términos del par voluntario-automático aparecen asociados a sus análogos del par subjetivo-impersonal. Más arriba hemos visto que el interés de Fried en el acto creativo se centra en la representación pictórica “alegórica” de la vivencia que el artista tiene de su propia corporeidad en dicho acto; pero en toda vida corpórea hay, junto a los aspectos controlados voluntariamente, o de los que cabe ser consciente, toda una dimensión de procesos inconscientes y/o involuntarios (ya que no es la misma cosa), los cuales forman parte de los procesos vitales naturales. Y es una peculiar *idée fixe* de Fried el insistir en la relevancia de estos procesos para el acto artístico creativo. Pero Fried sostiene una posición compleja, conforme a la cual son igualmente constitutivos de la subjetividad (personalidad) que es agente del acto creativo tanto lo voluntario, reflexivo o consciente como lo automático o inconsciente; o en términos de Jill Beaulieu, la actividad y la pasividad:

Es central a las lecturas que Fried hace de cuadros de Courbet que el acto de pintar sea tanto activo como pasivo, y por tanto las figuras [de esos cuadros] a menudo se agrupan en términos de actividad y

<sup>50</sup> AIMAC: 16.

<sup>51</sup> Nos remitimos a las observaciones de K. Malcolm Richards en “Eavesdropping/Eve’s dropping”, RV: 250, que ya citamos en 3.7.3.

En opinión de Beaulieu, aunque el automatismo del acto pictórico es independiente del control del pintor-espectador, sólo es puesto en acción por éste, sólo es activado por el acto de pintar: se trata, pues, de un automatismo constitutivo, específico del acto pictórico<sup>52</sup>. La actividad artística tendría un carácter mixto, ambiguo, estaría constituida siempre tanto por elementos de actividad como de pasividad. Esta concepción de Fried concuerda con su adopción de la actitud deconstructivista de crítica a las oposiciones binarias<sup>53</sup>, y también con lo que en su *Courbet's Realism* Fried describe como su método interpretativo “analógico”.

Pero el origen de esta posición en Fried se remonta a un momento antes aún del giro deconstructivista; de nuevo, está en su diálogo con Stanley Cavell. En efecto, recordaremos aquí las anotaciones sobre este asunto que Cavell introduce en el capítulo final de *The claim of reason*, aunque son breves y no directamente vinculadas a la reflexión de este autor sobre cuestiones de estética y arte, sino sobre aspectos de las relaciones interpersonales en el acto de reconocimiento que comportan problemas de agencia y voluntad<sup>54</sup>. Según Cavell, un cierto nivel de automatismo es constitutivo a lo humano y a la comunicación, ya que en la reciprocidad consustancial al juego reconocimiento-revelación necesariamente hemos de poner en juego cierta pasividad al hacernos objeto del (re)conocimiento del otro y aceptar la implícita posibilidad de distorsión de la intención de nuestras acciones por parte de ese otro.

En los escritos de la primera época de Fried como crítico, las ideas sobre la voluntad y lo involuntario toman forma en reconstrucciones del proceso productivo de cuadros de Morris Louis, o algunos de los comentarios sobre obras de Olitski, que más que análisis formales, tienen el carácter de una narración morfogenética, de autopóiesis formal de la obra<sup>55</sup>. En estos textos, la temática de automatismo estaba vinculada al rechazo del uso en pintura del “dibujo”, en un sentido genérico del término que pretendía condensar un aspecto para Fried común y esencial a las diversas técnicas tradicionales agrupadas bajo el nombre de “dibujo”: el dibujo era ante todo, el trazado de líneas de contorno de figuras (por tanto, “figuración”); y lo rechazable en él (además de la tactilidad atribuible a la “solidez” de una figura claramente delimitada por un contorno) era el carácter *voluntario* del acto que al realizarla guía la mano, porque “voluntad” es “arbitrariedad” (he aquí el eco de Greenberg en el joven Fried).

Recordemos ahora que una de las preocupaciones de Fried en sus análisis de la estructura pictórica en obras abstractas es la cuestión de la “justificación” de la organización del espacio plástico en atención a criterios directamente anclados en el medio pictórico, frente a toda sospecha de arbitrariedad; lo cual, como ya hicimos notar, llevaría a Fried a su noción de “estructura deductiva”<sup>56</sup>. En este contexto, el dibujo entendido como acto voluntario de

<sup>52</sup> Cfr. “Immanence and outsideness”, RV: 47.

<sup>53</sup> TAMP: 56.

<sup>54</sup> TCR: 438, 459; cfr. nuestro apartado 2.2.5.

<sup>55</sup> Noción que aparece vinculada a la problemática de la trasgresión de los límites de la representación, en este caso los bordes inferiores y laterales del lienzo; y en el caso de Olitski, a la noción del tiempo en la pintura como “tiempo visual”, específico de este medio, en que la autopóiesis se desarrollaría (sobre la cual, cfr. nuestro apartado 3.6.1.). En ambos casos, encontramos un paralelismo de estas conexiones con cosas que luego Fried diría sobre los estados absortivos, la “tradición de pintura absortiva” y sobre Courbet. La narrativa autopoiética, como el tema del automatismo, tiene su correspondencia en la fantasía de la representación artística como “imagen natural”, que en el arte pictórico toma la forma de la “fantasía fotográfica” del artista de orientación realista.

<sup>56</sup> Todo lo concerniente a la justificación de la estructura pictórica y a la problemática del dibujo como “arbitrariedad” ha sido examinado por extenso en los apartados 3.4.2. y 3.4.3.

trazado de líneas a mano alzada (controlado “por la muñeca y la mano”, como dice Fried<sup>57</sup>), que divide en partes la superficie del soporte, delimitando áreas de un modo no claramente dictado o vinculado a las características del soporte, aparecía como una fuente de arbitrariedad, además de vincularse, como recurso lineal, a lo táctil en contraposición a lo óptico, y a través de ello, a lo literal<sup>58</sup>. Fried sostuvo por ello, en “Some notes on Morris Louis”, “Three American painters”, “Morris Louis” y otros textos, tempranos unos, y otros ya no tanto, que una línea de la problemática que recorría toda la pintura reciente es el logro de una figuración no lineal, por tanto no sólo no táctil y en consecuencia compatible con el espacio óptico, sino además no subjetiva y no arbitraria: “automática”. Igualmente, afirmó que era inquietud característica de la pintura reciente la búsqueda de una forma de organización de los contenidos del espacio plástico carente de arbitrariedad y no contradictoria con la naturaleza material del soporte, sus límites y sus propiedades materiales. Esta es la razón teórico-problemática común a dos respuestas tan aparentemente opuestas como la “estructura deductiva” de Noland-Stella y la “situación cromática total” de Olitski.

El precursor sería Louis, no aún por lo referente a la estructura, pero sí al nivel del proceso técnico y los materiales, con su técnica de “manchado” del lienzo con pigmento diluido, que en efecto, otorga mucho papel al azar del recorrido de la impregnación de la superficie por éste último, pero manteniéndolo bajo un peculiar modo de control “a distancia”<sup>59</sup>: como Pollock, Louis habría aspirado a “la apariencia, o ilusión, de una impersonalidad soberana”, mediante una “abdicación aparente” de las facultades activas subjetivas del acto creativo pictórico; pero su logro habría sido superior en este sentido:

Aquí, también, el logro de Louis hubiera sido inconcebible sin el precedente de Pollock: en la obra de los dos hombres hay una abdicación aparente de ciertas facultades ejecutivas relacionadas con la producción de pinturas, junto a un significativo rechazo de basar sus pinturas en el aislamiento y la inflación de motivos visuales arbitrarios. Pero Louis parece haber querido prevenirnos contra la interpretación de esta abdicación aparente como un intento de expresar directamente contenido subconsciente, sin la mediación de la conciencia, como en la práctica surrealista de la escritura automática – una interpretación a la cual la explotación uniforme [*all-over*] de la “escritura a mano” de Pollock invita, o al menos hace fácil considerar. [SNML: 25]

Lo voluntario y lo automático aparecen así combinados en una extraña mezcla. No se trataría de producir la “apariencia del caos” (que es “meramente” natural, sin intervención de voluntad alguna, ni intencionalidad artística), ni de la exploración surrealista del inconsciente en forma de “imágenes oníricas”, producto del automatismo psíquico, pero finalmente

<sup>57</sup> Años más tarde, en *Manet's Modernism* (MM: 606 n 26), Fried señalaría la importancia de la formulación de Paul Valéry (esta vez a propósito de Degas), en *Degas, Danse, Dessin* (Paris, Gallimard: 1998): el acto del dibujo, es un acto de la voluntad que coordina múltiples facultades, la tendencia natural de las cuales sería volver a sus automatismos independientes, con vistas a un único propósito de captación y representación precisa de la realidad.

<sup>58</sup> Pasajes destacados donde aparece el tema de dibujo *versus* impersonalidad son: SNML: 25-26 (la apariencia “accidental” de Pollock y Louis como en realidad una expulsión de la arbitrariedad en favor de lo autopoiético); ML: 125-127 (relacionando la impersonalidad con la “ética inmanente de la pintura” de Louis); TAP: 229, 231 (contrastando el carácter voluntario del dibujo con el automatismo de la técnica de manchado, también en Louis, y aproximando esta contraposición a la de “óptico/táctil”, TAP: 248-50 (autopóiesis de la “situación cromática global” en obras de Olitski y de nuevo, arbitrariedad del dibujo, en contraposición al colorismo); TAP: 254-255 (función autogeneradora de los bordes del soporte en la estructura deductiva en Stella). En “Shape as form”, la cuestión de la línea y el contorno se trata en otro contexto problemático, que hace desaparecer la cuestión del dibujo como proceso creativo de creación de relación fondo-figura; y con ello, desaparece también la problemática asociada de la impersonalidad como justificación de la estructura.

<sup>59</sup> Fried trata de describirlo como el control a distancia que ejerce el director musical o escénico sobre los intérpretes, frente al control manual directo de la mano que lleva el pincel o el lápiz; SNML: 25.

arbitrarias en relación con el medio artístico. Tampoco se trataría, pretendió Fried entonces, de la aspiración objetivista del “absolutismo estético y formal” de un Newman; sino de una forma distinta de relación entre artista y obra en la creación, que Fried intentó explicar primero apelando al credo estético simbolista y su idea de la “desaparición ilocucionaria” o auto-evacuación de la subjetividad del autor de su propia obra, explicación sobre la que en breve volveremos<sup>60</sup>.

En la “estructura deductiva”, la impersonalidad radica en la deducción de toda la organización interna del espacio plástico de la obra, de los contornos de figura internos, a partir de los límites del soporte (deducción que es al propio tiempo un “reconocimiento” de éstos); pero en sus análisis de este tipo de estructura Fried ponía menos en juego hipótesis sobre el carácter voluntario o automático del acto de producción de la obra, lo cual no deja de ser sorprendente, ya que las obras “deductivas” parecen ser el máximo logro artísticamente válido que Fried haya reconocido en cuanto a impersonalidad. Dichas hipótesis entraban más en consideración en la “situación cromática total” como modalidad de estructura en que hay una experiencia secuencial y direccional del color que da lugar a una ilusión de un curso de “tiempo pictórico” a lo largo del cual se asistiera a la autopoiesis virtualmente impersonal de la obra, y en que la disposición de las diversas áreas cromáticas, tanto como los límites que circunscriben el cuadro, se perciben como producto de la ubicación/expansión espontánea de los propios colores (actuando como “fuerzas cromáticas” impersonales pero dinámicas), hasta ocupar el lugar en que alcanzan un equilibrio de fuerzas, y detenerse; lo cual es la justificación final del por qué de esa disposición, esto es, de la estructura y de sus límites. La supresión y reemplazo del dibujo por el color en su función configuradora era un instrumento fundamental de ese efecto “automático”, como corroboró más tarde el propio Olitski: “El pigmento se convierte en pintura cuando el color establece la superficie”; y: “El pigmento puede ser color y dibujo cuando el borde del cuadro se establece como realización final de la estructura cromática”<sup>61</sup>. Pero sin que Fried, como ya señalamos, haya pretendido que sus análisis correspondan exactamente o con verismo al proceso “real” de producción de los cuadros (es decir, a la escena primordial de su origen)

Este modo de organización se apoya en el uso de técnicas de aplicación de pigmento (“manchado” en Louis, y en el caso de Olitski, también aerógrafo) que prescinden del ejercicio de control voluntario que exigen las tradicionales herramientas pictóricas (pincel, espátula). Fried asocia ese aspecto impersonal en parte a la ausencia de pistas táctiles y cinestésicas que permitan la reconstrucción-participación imaginaria del espectador en el acto creativo del artista como sujeto humano individual y corpóreo involucrado en acciones físicas de aplicación de pigmento<sup>62</sup>, ausencia a la que colaboraría la técnica de manchado. Con ella, Louis descarta la técnica pictoricista y logra evitar la sensación de control manual, accidente y arbitrariedad, y sus “figuras” parecen generarse a sí mismas<sup>63</sup>. Sucedería lo contrario con

---

60 Cfr. SNML, 25-26: el simbolismo es aquí considerado “la más profunda respuesta doctrinal que haya surgido hasta ahora en las artes a la crisis prolongada de la cultura moderna”; después Fried abandonaría este tipo de explicación, que no aparece en “Three American painters”. Aunque sí aparecen en “Morris Louis” (ya que dicho texto está compuesto a partir de materiales de textos anteriores sobre Louis), donde estas tesis le llevan a la idea de autonomía artística como “abstracción radical”, en que la obra pierde la función expresiva de vivencias de la vida extraartística corriente, expresando sólo las exclusivas de la actividad y experiencia artística; a concebir la relación arte-vida como lo que hemos llamado una “ética inmanente” de la profesión artística; y a reiterar el primado de la concepción formal de la crítica, ideas que quizás Fried ya no asumía a estas alturas con plena confianza; cfr. ML: 125-127.

61 Declaraciones del artista adjuntas al comentario de Fried en “Olitski and shape”, de 1967.

62 TAP: 248.

63 SNML: 25.

Pollock, al conservar la línea gráfica y la técnica pictoricista, el efecto dibujístico y de disposición y aplicación arbitraria del pigmento, como signos “accidentales” con sugerencias cinéticas; aunque en el propio Louis, el “manchado” no siempre lograba eliminar todas las sugerencias “dibujísticas”:

... determinadas pinturas [de Louis] sufren cuando uno llega a sentir que algunas figuras o contornos en particular han sido “dibujados” con la muñeca en lugar de haberse formado como por iniciativa propia. [SNML: 25]

Quizás por ello dice Fried que en Olitski es más el uso del color mismo (como “fuerzas cromáticas”) que la técnica de manchado lo que logra ese resultado. Olitski habría mantenido hasta 1962 en cierta medida la técnica tradicional de dibujo con las connotaciones táctiles y asociaciones subjetivas consiguientes, y por ello le habría sido necesario un esfuerzo extra de las posibilidades cromáticas para contrapesar a aquéllas y lograr la impersonalidad.

Sin embargo, tratándose de pintura y artes no “mecánicas”, la eliminación de lo voluntario nunca es total: siempre queda de ello un residuo que es algo más que casual, pues como Fried llegará a descubrir, en esas artes lo voluntario está en una *relación estructural* con lo involuntario. En este sentido, un rasgo de interés en la comparación que propone Fried entre los medios pictórico y fotográfico y sus respectivos “realismos” el que la pintura tiende a quedar caracterizada por su relación con la voluntad, la deliberación, el propósito consciente, aunque sea en el *minimum* que permanece en estas formas evolucionadas de pintura abstracta, depuradas de subjetivismo; mientras la fotografía queda inversamente caracterizada por su relación con el automatismo, parcial o total, del aparato, que no es de naturaleza orgánica, y por la consecuente involuntariedad y limitación del control sobre los resultados de la imagen, que se impone en ese medio como una frontera *absoluta*. La toma fotográfica aparece definida como un acto involuntario, dependiente de un mecanismo inorgánico que aísla lo voluntario en una frontera irrebasable sin dejarle más espacio; la pintura, al contrario, como actividad voluntaria con base ontológica en automatismos orgánicos y naturales, donde la ubicación de la frontera que regula la proporción y lugar de lo voluntario y lo involuntario es flexible, pero en cualquier caso, siempre deja resquicios a la voluntad, incluso en los cuadros del realismo académico más “servil”, mimético, y “fotográfico”, donde, como dice Fried del francés Meissonier, “cada trozo del cuadro es producto de la voluntad”<sup>64</sup>. La “fantasía fotográfica” del artista plástico, en la cual se produce una total retirada de su voluntad en el acto de producción de la representación para dejar paso a la pura actividad inconsciente e impersonal de la naturaleza autorrepresentándose en una “imagen natural”, no es nunca para el artista plástico más que pura fantasía. Y esto, como vimos, redundaba para Fried en pro de la superioridad artística de la pintura<sup>65</sup>.

En la historiografía de Fried, el problema del papel de la actividad y la pasividad en el proceso creativo es también el problema del Realismo pictórico y del verismo de la imagen, que para Courbet queda definido, entre otras cosas, por la tensión entre ambos aspectos: “la tensión, básica para el Realismo de Courbet, entre una gratuidad e incondicionalidad aparente [...] y una insistencia implícita en la producción real [es decir: artefactual, voluntaria] de la pintura”<sup>66</sup>. Es también un problema de distancia (como el de la teatralidad): de contacto físico *versus* mediación entre el artista, su modelo y su obra; de modo que sólo allí donde la representación se produce en la acción causal por contacto del modelo “natural” sobre la

<sup>64</sup> Recordemos las observaciones de Fried sobre Meissonier, MM: 245-247, y sobre todo, MM: 247-248 n.

<sup>65</sup> Cfr. los apartados 3.5.6., 3.5.7.

<sup>66</sup> Cfr. CR: 154.

representación, puede haber total automatismo, y por ello, máximo verismo; pero allí precisamente, y en la medida en que ello es plenamente realizado (sólo en fotografía, no en pintura), lo que no podrá haber es cercanía del sujeto del acto de representación al mundo que representa, sino sólo su ausencia total de él. La investigación de Fried sobre el automatismo del acto creativo que se iniciaba en aquellos análisis de obras abstractas, así como la tesis básica de la imbricación en dicho acto de lo voluntario, consciente y activo, o “subjetivo”, con lo automático, o inconsciente y pasivo, u “objetivo”, encuentra una perfecta continuidad de aplicación hermenéutica a obras figurativas en la historiografía de Fried. En primer lugar, desde la perspectiva iconográfica de los temas absortivos y desde el punto de vista de la recepción y del espectador, y a través de la noción de “absorción” tal como Fried la define en *Absorption and theatricality*, como repertorio de estados psicológicos “reales” que pueden ser objeto de representación pictórica para producir efectos artísticos de “absorción”, y que abarca desde el máximo grado de atención, desempeño y entrega a una tarea (es decir, la máxima actividad, voluntad y consciencia) hasta la ensoñación, el sueño y la inconsciencia, e incluso, en *Courbet's Realism*, la vida vegetal, lo inorgánico y la muerte. La noción de lo “absortivo” es la puerta de entrada en la historiografía de Fried de lo impersonal, el automatismo y lo involuntario; pero es también aquello que permitirá establecer su vínculo con lo voluntario.

En *Realism, writing, disfiguration*, dos ingredientes de la noción de automatismo se presentan distribuidos entre las dos modalidades de realismo de que habla Fried. El automatismo psíquico de la reflexión, como modo de producción de imágenes (mentales, en este caso) se presenta como significado y raíz de la temática y la plástica de transparencias, luces, reflejos naturales y espejos que caracteriza al realismo “reflexivo” (reflejo óptico natural y “reflexión” psíquica son igualmente productores de imágenes). Pero a la plástica táctil y la iconografía del contrapuesto realismo absortivo pertenecen en este texto las señas de la realidad, autosuficiencia y plenitud<sup>67</sup>; señas en que reconocemos la experiencia de “realismo originario” que suscita el *repos délicieux* diderotiano<sup>68</sup>. Ecos de esta noción de Diderot se presentan también en *Courbet's Realism*, donde Fried entiende que es constitutivo al proyecto de Courbet el hacerse cargo del acto pictórico como experiencia interna de “posesión”, o “convicción” de su propia corporeidad por parte del artista. Una experiencia que, llevada al grado de estado absortivo, tendría la forma de un estado de somnolencia en el cual se ponen de manifiesto varias cosas: del lado objetivo, la relación primordial del sujeto con su mundo, que es corporalmente mediada; del subjetivo, la autoafección del “orden somático primordial” de los procesos somáticos mecánicos del sujeto (repetitivos, involuntarios, inconscientes) por los cuales la vida a nivel fisiológico se automantiene<sup>69</sup>.

La experiencia de este orden somático primordial es un descenso del grado de consciencia hasta el “nivel de la sensación”<sup>70</sup>, en contraposición, entendemos, al nivel superior de la percepción, en que la conciencia objetiva su mundo como percepto y adopta una actitud activa, de dominio y confrontación con él. La expresión gestual (postural) correspondiente sería el abandono de la postura erguida por la reclinada, y de la confrontación cara a cara por el ladeamiento (lo que técnicamente Fried identificó como “lateralización”, por usar el término establecido por S. W. Melville, en las obras de Courbet), y ello supone un abandono de la actitud corpórea fundamental de dominio del

---

<sup>67</sup> RWD: 43.

<sup>68</sup> RWD: 43, 46-50.

<sup>69</sup> CR: 64-67, 76, 308 n 11, 308-309 n 12.

<sup>70</sup> CR: 308 n 11.

mundo por una de entrega del sujeto al mundo dado, cesando la relación agónica de confrontación sujeto-mundo. Ello resalta el carácter limitado de toda perspectiva del sujeto sobre su propio cuerpo, así como el punto de vista radicalmente inserto en el habitar de ese cuerpo que es horizonte fijo de posibilidad de todo ulterior punto de vista de los objetos externos, el cual variará conforme a la perspectiva volitiva y desiderativa del sujeto sobre esos objetos. La autoafección de la propia condición corporal como “somaticidad primordial” pasiva en el estado absortivo de ensueño, así como la pulsión por la fusión antes que el distanciamiento, hacen que la metafísica atribuible a Courbet, según Fried, no se base en la noción de punto de vista (como sucede con la metafísica de Diderot), sino al contrario, en la continuidad del individuo con todo su entorno. Un acto de pintar guiado por estas premisas es un acto de unión entre el artista y su mundo, fundado en la continuidad artista-naturaleza que establece la presencia de los automatismos como naturaleza operante dentro del propio el artista.

En *Absorption and theatricality*, la premisa clave para establecer la continuidad entre lo voluntario y lo automático en la creación artística es la anexión del sueño y la inconsciencia al repertorio de la absorción<sup>71</sup>, así como el papel, dentro de la poética diderotiana del paisaje y la estrategia antiteatral de “entrada”, de la noción de *repos délicieux* y de “ensoñación existencial” como estado experiencia pasiva de donación de la realidad al sujeto<sup>72</sup>; la noción de absorción en la crítica del siglo XVIII implica la idea de automatismo (pues es un “olvido de sí”<sup>73</sup>), y la de una continuidad de estados psíquicos o grados de conciencia. En Diderot encuentra Fried una psicología “materialista” que da razón de tal continuidad: el sueño no sería la aniquilación de toda conciencia, sino un estado vital en relación gradual de continuidad con otras actividades absortivas que lo han precedido en el tiempo y que conducen a él según un principio mental de “inercia” lógico-psíquica, por el impulso propio de la cadena de ideas recorridas por el sujeto<sup>74</sup>. La acción absortiva principal se vería acompañada de acciones secundarias simultáneas, que son ejecutadas maquinalmente<sup>75</sup>. Y en *Courbet's Realism* el sueño se describe como la “entrega de todo control de las funciones corporales a un poder o ritmo fuera de uno mismo”<sup>76</sup>. Pero en *Courbet's Realism*, lo que era un repertorio de estados y temas se convierte para Fried, siguiendo el panpsiquista “principio ontológico de unidad del mundo” de Félix Ravaisson (que Fried atribuye a Courbet como “metafísica” implícita, y, muy significativamente, “inconsciente”, de sus obras), en un “continuo absortivo” de estados psíquicos, vitales y de existencia que abarca toda la realidad. Según ésta, el principio subyacente de unidad continua de la realidad es una “idealidad” que, aunque no tiene manifestación sensible “representable”, pues toda realidad se presenta como

<sup>71</sup> En el comentario al *Eremita dormido* de Vien, AT: 28-32, 189-90 n 58; recordaremos de esta última nota la alusión al “principio de inercia lógica” de la psicología de Diderot; las observaciones de Fried sobre el sueño como condición o estado “vivido”; y su apelación a las tesis de Buffon y Grimm sobre el sueño como estado fundamental de existencia vital.

<sup>72</sup> Siguiendo a Aram Vartanian en su lectura de Diderot, se trataría a la vez de un efecto ficcional inducido en el espectador por la representación lograda del paisaje conforme a la “poética pastoril”, y de lo que Diderot cree ser la actitud característica del sujeto perceptivo en el estado psíquico real del sueño (AT: 235 n 81, cfr. también AT: 130, 227-228 n 51). El contexto filosófico de Diderot es la noción del “materialismo originario”, con la pasividad como estado del sujeto perceptivo en que acepta lo dado sensorialmente como donación de verdad, realidad, y sin *epojé* escéptica. Pero no intenta Fried conectarlo en este libro con reflexión alguna sobre el acto creativo.

<sup>73</sup> AT: 13.

<sup>74</sup> AT: 189 n 58.

<sup>75</sup> Cfr. AT: 31-32, 189-90 n 38, 33, 189-90 n 64, sobre este automatismo.

<sup>76</sup> CR: 67. Fried hace este comentario a propósito de *Siesta Campestre* de Courbet (1840), un autorretrato del artista durmiendo con su compañera. La noción de “ensoñación existencial” de Diderot está bien presente.

ente discreto, sí tiene su “figura” en el continuo de estados de conciencia, desde su máxima supresión en lo inanimado hasta su máxima intensidad en la inteligencia.

Conforme a la lógica analógica del pensamiento de Fried, que le conduce al monismo ontológico, y que en el plano metodológico le lleva a su peculiar modo “alegórico” de lectura, términos aparentemente contrapuestos como son automatismo y voluntad, subjetividad y objetividad, se revelan como dos manifestaciones extremas de algo uno, cuyo nexo puede ser puesto de manifiesto discursivamente, mostrando la serie de términos o gradientes intermedios que, por proximidad analógica, los unen. Fried establece así la *continuidad* entre aquellos dos aspectos del artista y su acto creativo, que en la tradición formalista precedente hasta Greenberg parecían estar en conflicto excluyente: el “voluntario”, “consciente” o “activo”, y por tanto, expresivo y subjetivo, aquél que hace de la obra algo relativamente “artificial” y arbitrario (pero también “artefactual”), y el involuntario o pasivo, y por tanto objetivo y “justificado” (así como “natural”): ambos presentes en la actividad artística, según Fried, con igual originariedad, y además incluyendo el hecho del desdoblamiento del propio artista (que no es exclusivo del caso particular de Courbet<sup>77</sup>) en las dos figuras del artista-como-tal (sujeto activo del acto creativo, en nexo de inmediatez con su obra en proceso) y el espectador que todo artista lleva dentro de sí, el artista-como-espectador (sujeto pasivo de contemplación y juicio sobre su propia obra como “producto”, separado de sí). El aspecto automático o “natural” del proceso de creación está en nexo de continuidad analógica con el aspecto más voluntario, espontáneo, deliberado o si se quiere “espiritual”: lo automático en el artista no es otra cosa que la raíz “natural” de lo voluntario y consciente; lo voluntario y consciente no es sino la manifestación de lo que hay en el artista de naturaleza.

De este modo, en el modelo del “gesto pictórico” como acto corpóreo que Fried propone, la derecha con el pincel es el principio de actividad, y la izquierda con la paleta el de pasividad; y esta relación resulta crucial para el proyecto pictórico de Courbet<sup>78</sup>, como sucede con el juego de identificaciones de *Las cribadoras de trigo* o *Los picapedreros*; pero ambos principios están unidos entre sí por un juego inagotable de intercambios de roles y rasgos, o por una línea continua de grados intermedios, como en *La presa*, donde las tres figuras del cuadro: el joven cornista, el autorretrato de Courbet como cazador adormecido, y la presa muerta, representarían tres grados de absorción, tres niveles de actividad/pasividad del artista<sup>79</sup>, y el segundo es el término medio entre los otros dos:

Lo que hace a *La curée* único, empero, es que más perspicuamente que en ningún cuadro precedente ese continuum [absortivo] *abarca dos extremos*, el joven esforzado y el animal muerto, con un tercer término, el cazador abstraído, separando esos términos al mismo tiempo que los une. En la medida en que el primer extremo exige ser visto como representación del esfuerzo de producir [la obra], de pintarla realmente, el segundo extremo debe entenderse como representación de algo “muerto” que sin embargo es continuo con ese esfuerzo, que lo sigue como una sombra o lo acompaña o se transfiere a él, que quizás sea incluso una condición de su posibilidad. Y *eso*, sugiero yo, sólo puede ser un específico cuerpo de hábitos y automatismos (para emplear su designación más “muerta”, mecanismos) tales que están implicados en *todas* las acciones y funciones del ser vivo desde las más

<sup>77</sup> Ciertamente que Fried advierte que sí es particular del caso de Courbet el anclaje de la representación de los distintos estados del continuo absortivo en la presencia de un análogo rango *en el acto creativo del propio artista* (cfr. CR: 182, donde compara a Courbet con Millet, artista en el cual la representación absortiva no tendría tal anclaje, ni pretende representar el acto pictórico del propio autor: no es “tautegórica”). Pero Fried no puntualiza en ningún momento que las características del acto creativo que hemos estado examinando sean exclusivas del caso particular de Courbet: lo que sería único de ciertas obras de aquél es que en ellas esos rasgos se representan de cierto modo.

<sup>78</sup> MM: 606 n. 26.

<sup>79</sup> CR: 175.



primitivas, instintivas e inconscientes hasta las más desarrolladas, intencionales y auto-reflexivas. Visto bajo esta luz, la pasividad ostensible del cazador y *a fortiori* sus nexos con el ciervo muerto expresan el hecho de que los automatismos en cuestión eran independientes del control del pintor-espectador; inversamente, las múltiples afinidades entre cazador y *piqueur* [el cornista] atestiguan el hecho igualmente importante de que esos automatismos fueron activados principalmente en y por el esfuerzo de pintar *La presa*, un esfuerzo que no podría haber tenido éxito – que no podría haber empezado – sino poniendo en juego el automatismo. [CR: 181]

La reflexión sobre lo absortivo y el automatismo están así ligadas consistentemente con la pretensión de Fried de llevar a sus consecuencias últimas el papel de lo corpóreo en el acto pictórico: el acto creativo tiene unas raíces corpóreas, las cuales incluyen todos los procesos inconscientes de los automatismos fisiológicos y psicológicos. En términos de *Menzel's Realism*, la mediación entre cuerpo vivido y cuerpo-objeto (que es parte de la interpretación de las figuras del maniquí y del violista en *El Kronprinz Frederick visita al pintor Pesne*), cursa a través de los grados de conciencia y de la noción de automatismo y su caso extremo: el sueño, el estado corpóreo de inconsciencia que cancela la distinción sujeto-mundo<sup>80</sup>.

La ontología continuista aclara también el vínculo entre acto pictórico, realismo y violencia, tal como aparece representado en estas obras de caza de Courbet<sup>81</sup>, como *La presa* y *La muerte del ciervo*, de modo más contemplativo en la primera, dramático y teatralizado en la segunda<sup>82</sup>. En el realismo de Courbet habría una constitutiva aspiración metafísica de la actividad pictórica a la continuidad entre naturaleza y arte, entre instintividad y deliberación; frente a ello, la inevitable ruptura de la unidad se presenta como violencia, también en el acto de pintar, pues también en el acto creativo automatismo y voluntad se experimentan como opuestos, pero también porque el acto mismo es una “ejecución”: establece una relación violenta entre el artista, parte activa, como verdugo, y su obra, parte pasiva, como víctima<sup>83</sup>. Puesto que el propio artista está internamente escindido en actividad y pasividad, una parte de él se identificará con la obra: con la parte pasiva y agredida; lo que lleva a Fried, de nuevo, al terreno del psicoanálisis y el sadomasoquismo<sup>84</sup>. Pero finalmente, también la violencia expresa el quiebro inevitable de todo intento de superar la separación óptica entre el pintor-espectador y su obra; destino final que representaría *Cazador a caballo*<sup>85</sup>, y que viene a significar el fracaso del proyecto pictórico de Courbet.

Dentro de su reflexión sobre los “dos realismos”, Fried tiende a alinear los términos opuestos extremos de cada serie “analógica” con cada uno de los modos opuestos de realismo: el realismo corpóreo es el modo de los automatismos, mientras que el óptico es el de la voluntad y la consciencia<sup>86</sup>; aunque también aquí hay mediaciones entre ambos opuestos, pues, como hemos visto que deja claro el caso de Eakins<sup>87</sup>, “consciencia” es “reflexión”, pero

80 Cfr. los ya mencionados pasajes de *Absorption and theatricality* sobre el *repos délicieux* de Diderot (que constituye el arranque de este concepto en Fried, aunque con matices de diferencia), sobre todo AT, 130; así como CR, 279-80, 182-184, 279-280; MR: 64-65, 133, 195, 197

<sup>81</sup> Pasajes relevantes son: CR: 174-175, 186-187, 330-331 n 55, 331 n 57.

<sup>82</sup> CR: 188.

<sup>83</sup> CR: 171.

<sup>84</sup> Fried parece aceptar las tesis de Jean Laplanche (a quien cita en la trad. ingl. *Life and death in Psychoanalysis*, trad. Jeffrey Mehlman, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976) y de Leo Bersani (en *The Freudian Body: Psychoanalysis and art*, New York: Columbia University Press, 1986), según las cuales la introyección de un acto violento daría lugar a la propia sexualidad, de modo que el sadomasoquismo sería una “teatralización”, o explicitación dramatizada, del origen violento de toda sexualidad. Cfr. CR: 187, 330 n 55, 331 n 57.

<sup>85</sup> Cfr. la interpretación de Fried en CR: 287-290, sobre todo CR: 290.

<sup>86</sup> Cfr. 3.5.3. Fried lo hace explícito a propósito de Whistler (MM: 606 n 26), al contraponer una linealidad “corporal” automatística a otra “volitiva” en sus series de grabados.

<sup>87</sup> RWD: 50. Cfr. también RWD: 77, donde Fried aproxima lo corpóreo a lo inconsciente.

ésta es también un proceso inconsciente de producción de imágenes mentales, así como un fenómeno óptico natural, “automático”. No es extraño, pues, que en la generación de 1863, tras el fracaso de todo intento de cancelar la teatralización de la acción dramática volviendo a un modelo absortivo “puro” en Millet, y del intento de lograrlo subvirtiendo el planteamiento absortivo tradicional en Courbet, se produjera una “transvaloración” de la voluntad<sup>88</sup>, una sensibilidad favorable hacia lo voluntario y el esfuerzo, experimentadas como “exceso”, en tanto que valores y efectos adecuados a la representación antiteatral, capaces de un efecto autoasertivo de “impresión”, pero correspondientes a una deliberación igualmente voluntariosa por parte del artista<sup>89</sup>. Una “transvaloración” relacionada tanto con la modalidad mixta de *portrait tableau* practicada por artistas de esta generación (con sus efectos combinados, entre lo absortivo de la “clausura”<sup>90</sup> y el choque), como con el giro a un modo de realismo óptico, el cual prioriza el papel creativo de voluntad y consciencia. Críticos como Duranty relacionan efectos de cierre de la obra con la manifestación en ella de una “soberana voluntad artística” que determina la ubicación de cada mínimo detalle en la obra<sup>91</sup>, aunque otros como Castagnary distinguen entre una “voluntariosidad legítima”, como en el caso de Gustave Moreau (donde está al servicio de un acabado cuidadoso y efectos de “cierre” que garantizan la inteligibilidad de la intención autorial), de la voluntad meramente “arbitraria”, como en Manet, que no está al servicio del cierre, de la “necesidad” de la coherencia narrativa, o de la inteligibilidad, y cuya “instantaneización” de contrastes cromáticos y formales es experimentada como agresión al espectador por la obra, que fuerza la atención sobre sí<sup>92</sup>. Unos pocos críticos, Duranty entre ellos, encontrarían esto legítimo, por contra, y lo entenderían a la luz de la “narrativa de la percepción” como acto “instantáneo”.

Del lado de lo corpóreo y absortivo, en cambio, se encuentra no sólo lo automático e inconsciente, sino también todo cuanto tiene que ver con la duración<sup>93</sup> y con lo repetitivo, reiterativo, “mecánico”; pues, automatismo y sueño son componentes de la “gramática de la absorción”, pero también del tejido temporal y vital de lo “ordinario”, en buena parte consistente en la repetición inconsciente de actos rutinarios. En el caso de la actividad artística, a este eje “corpóreo” le corresponde a todo cuanto hay en ella de actos reiterados, y su primado, implica una primacía de lo inacabado, y por tanto, del proceso sobre el producto. Tal es la posición que Fried ha atribuido a algunos de los teóricos que ha leído como “antiteatrales”. Por ejemplo, y aunque no es exactamente una lectura en clave “antiteatral”, en su sorprendente “Antiquity Now”, Fried contraría toda interpretación al uso de Winckelmann como teórico “neoclásico” (es decir, como representante de una estética basada en la perfección y pulcritud casi empalagosa del acabado), al describir su posición en términos de “deseo de repetición” del acto creativo como acto de absorción y de inmediatez física<sup>94</sup>, y por tanto, como defensa de un primado de lo inacabado, del momento inicial del acto creativo, y del proceso frente al producto<sup>95</sup>. Inspirándose en Miguel Ángel, Winckelmann concebiría el

<sup>88</sup> MM: 195, 266, 310, 533-534 n 18; Fried se opone a la tesis de Edgard Wind (en *Art and Anarchy*, New York: Knopf, 1964, p. 88) sobre el valor estéticamente negativo, supuestamente invariable, de lo voluntario.

<sup>89</sup> MM: 221, 355.

<sup>90</sup> MM: 259.

<sup>91</sup> MM: 317.

<sup>92</sup> MM: 298-299, 331.

<sup>93</sup> En “Jules Olitski’s new paintings”, en cambio, Fried asocia la “premeditación” (es decir, la voluntad) a la lentitud, y la contrapone a la instantaneidad de la intuición cromática y la rapidez de ejecución; cfr. JONP: 40.

<sup>94</sup> AN: 96-97, 97 n 9.

<sup>95</sup> Es iluminador recordar que Fiedler también era un claro partidario de esa posición. Y la teoría del proceso creativo de la talla en piedra de su seguidor Hildebrand tiene su fuente de inspiración en la teoría “neoplatónica” atribuida a Miguel Ángel por Vasari (la talla como extracción de la obra preformada en el bloque de piedra), que es precisamente la clave que lleva a Fried a leer a Winckelmann de este modo (cfr. AN: 93-97). En ningún momento Fried dice sostener él mismo esa posición de primado del proceso; pero como la formula en los

proceso creativo dividido en dos momentos, ambos posteriores al de “ideación”, o concepción del propósito artístico: uno de “imitación”, o primera materialización provisional del proyecto ideal (modelo previo en barro), y otro de transcripción detallada a material pétreo permanente, o “copia”. Este último lo habría concebido Winckelmann como proceso repetitivo, por aproximación progresiva y potencialmente infinito, y además, como sucedía en Courbet, de cercanía física al soporte de trabajo y de reducción de la visión global, y supondría una repetitividad de las operaciones corporales que tiene los rasgos de una acción absorta<sup>96</sup>.

En cambio, según la lectura, ya propiamente antiteatral, de Roger Fry, aunque éste primaría el papel de lo inconsciente, no se trataría propiamente del “proceso” como proceso técnico, sino de la “visión” o “concepción”; y su posición no conduce, pues, a un primado del aquél, sino muy al contrario, a cierta devaluación de la habilidad técnica, sobre todo por cuanto acarrea de perfección y, para Fry, de inautenticidad y falta de espontaneidad e inventiva artística. Junto a la doctrina jerárquica de Fry sobre la doble naturaleza de la actividad del artista entre artífice y visionario<sup>97</sup>, con la prioridad de la función comunicativa de la “visión”, sería la valoración de lo ingenuo y espontáneo (que según Fried es la forma que tomaría en Fry la actitud antiteatral de gusto por lo carente de afectación) lo que lleva a Fry, además de a primar el papel de la inconsciencia y lo no intencional, como según Fried correspondería a todo teórico antiteatral<sup>98</sup>, a ver también lo técnico como un principio que debe ser limitado, incluso a costa de llegar a suprimir su producto<sup>99</sup>, y a aproximarse, según Fried, a una cierta idea de necesidad de la “ceguera” (como en Courbet o Winckelmann)<sup>100</sup>, concibiendo el acto creativo como estado mental de absorción en la “visión” que quiere representar, cuyas operaciones técnicas de realización serían inconscientes, y esto sería requisito del éxito de su tarea; un caso ejemplar para Fry sería Rembrandt<sup>101</sup>. Análoga posibilidad de supresión del “objeto” artístico, y análoga necesidad de ceguera aparece en la lectura antiteatral de Barthes<sup>102</sup>. En éste, aquella exigencia de inconsciencia que en los teóricos antiteatrales fundacionales se formulaba en referencia a la obra o producto artístico, en la formulación que contrapone el ser visto y el mostrarse, y que exigía que la obra no de

---

mismos términos hacia los que trata de llevar su interpretación de todo artista que él aprecie, antes y después del Modernismo, es tentador pensar que siente alguna afinidad personal por ella, y que Fried intenta atraer la autoridad del nombre de Winckelmann a su propia posición, ofreciendo tan provocativa interpretación.

<sup>96</sup> La valoración de esta fase de proceso técnico o “copia” contrapondría diametralmente la posición de Winckelmann a la de Greenberg, que valoraba por encima de todo la fase de concepción de la idea. Por otro lado, Fried no es muy claro sobre si la “ideación” en Winckelmann ha de concebirse como momento netamente separado de la “imitación” o si se han de identificar, y serían, pues, una sola fase, contrapuesta a la realización o “copia”.

<sup>97</sup> RFF: 29.

<sup>98</sup> RFF: 21.

<sup>99</sup> La fantasía de comunicar la visión prescindiendo de la realización del objeto, que Fried atribuye a Fry, y que algunos intérpretes entienden como negación del carácter artefactual del objeto, y atribuyen generalizadamente al formalismo (como una dificultad para reconocer en el arte su “artefactualidad”), sería en realidad un ideal antiteatral: la supresión de la convención primordial de la orientación del objeto artístico a su exhibición, a costa de suprimir el propio objeto. Con ello se reconocería la teatralidad irremediable y constitutiva de todo objeto artístico y se proyectaría un ideal de comunicación intersubjetiva directa de la visión estética, sin producir un objeto destinado a la contemplación por un espectador pasivo, que no participa del momento activo del acto creativo. Para el genuino artista, lo importante sería comunicar la visión, y no tanto el producir el objeto para su exhibición.

<sup>100</sup> RFF: 32.

<sup>101</sup> RFF: 23-25, 28. Lo más probable que ésta sea la posición en la que Fried más se reconoce más a sí mismo, como crítico antiteatral que es, y heredero de Fry a través de Greenberg. Eso apoyaría nuestra conclusión sobre su devaluación de los procesos técnicos como “ejecución” en el precedente apartado 3.8.2.

<sup>102</sup> Aquí por razones de recepción; ya que para este autor la recepción ideal no es de la foto original en sala pública, sino la individual, privada, de reproducciones en revistas (BP: 563-564 n 31, y Barthes privilegia los momentos en que el espectador desvía la mirada de la foto y simplemente la evoca (BP: 568 n 13).

señales o marca alguna de consciencia de mostrarse, se radicaliza al desplazarse al propio autor, como operador fotográfico, y a la intervención del mecanismo en su acto de toma fotográfica: en la toma, aquél no ha de ser consciente de todo cuanto va a ser mostrado en la foto<sup>103</sup>; sólo así puede haber en la obra el doble eje intencional-no intencional de *punctum/studium* (equivalente al doble eje de atención, o del espectador, y de absorción, o de los personajes, del *tableau* diderotiano<sup>104</sup>). Esta lectura, y su interpretación del vídeo *Zidane* de Parreno y Gordon, llevan a Fried a sugerir que incluso un cierto grado de autoconciencia de la presencia ante un público por parte del actor (el futbolista en el vídeo de Parreno y Gordon) pudiera quedar también abarcado dentro del “continuo absortivo”<sup>105</sup>.

Pero aún más importantes para definir la posición de Fried sobre la relación de “expresión” entre autor y obra son otros dos autores, que Fried no sitúa propiamente dentro de la tradición antiteatral: Gustave Flaubert y F. W. Hegel. Indicábamos algo más arriba que en uno de los momentos más “formalistas” de su obra crítica de juventud, Fried intentó dar cuenta del modo “correcto” de esa relación recurriendo a la relectura moderna, más o menos estándar, del nexo histórico de la poética simbolista con el modernismo, con su propuesta de la “desaparición ilocucionaria” del sujeto de discurso de su texto: “el dictum de que la relación aparente apropiada del artista con su obra es de sublime impersonalidad”<sup>106</sup>. En el texto teórico de Mallarmé “La crisis de la poesía”, Fried vio la exhortación a

...un alejamiento de la subjetividad ingenua de la mayoría de la poesía romántica no en nombre de la realidad externa – la realidad objetiva del positivismo – sino con vistas a lograr un arte que dependa para sus efectos solamente de la interacción de las palabras, sus pesos, formas y colores, así como rimas, asonancias, aliteraciones, ritmos etc. [SNML: 26]

Y así, Fried proclamaba a Morris Louis heredero casi directo de la estética simbolista. Pero este era un camino que, en esa lectura, y en un texto de discurso impregnado de contaminaciones purovisualistas y “ópticas”, donde la riqueza de experiencia se equipara a la de cualidades sensoriales, conducía directamente a un formalismo y un objetivismo artísticos bastante “duros”. Y no es esa ambigua línea “simbolista” de discurso la que a Fried le interesó seguir más tarde, aunque en ningún momento perdió interés por el asunto.

Pero sí seguirá siendo el ámbito de la teoría poética y literaria francesa de mediados del siglo XIX donde Fried volverá a buscar inspiración; de modo muy selectivo, pues Fried trata de evitar, marginar o negar la importancia general para el arte de la época (que para Fried es aún “antiteatral”) de las teorías de este marco cultural de carácter más “formalista”: el concepto de actividad artística como experimento científico en Zola, las teorías de Flaubert sobre la obra de arte sin “tema”, o ciertas ideas del propio Simbolismo; y lo hace mediante reinterpretaciones y valoraciones tan radicales como polémicas. Sin embargo, a Flaubert sí le confiere Fried importancia. En oposición a una lectura “formalista” que subrayaría las ideas flaubertianas sobre el primado en la obra artística de “técnica” y “estilo” sobre el “contenido” o “tema”<sup>107</sup>, Fried prefiere dirigir la atención hacia las ideas del autor francés sobre la relación

<sup>103</sup> No obstante, Fried parece dudar que la inconsciencia o el desajuste intencional del operador fotográfico con respecto a su producción pueda ser propiamente considerado un caso de “absorción”, término restringido hasta ahora en Fried a los personajes de la representación, al espectador, o al propio artista pero en tanto que inmerso en el acto creativo y en la proximidad física a la obra (lo que más adelante llamaremos el “momento inmersivo” del acto creativo).

<sup>104</sup> BP: 553 n 16.

<sup>105</sup> BP: 549 n 11, y cfr. AitA: 339, sobre la “doble conciencia” u orientación de la atención del agente, hacia su público por un lado y hacia su acción por el otro, en el vídeo de Gordon y Parreno sobre Zidane.

<sup>106</sup> SNML: 25.

<sup>107</sup> Oposición que forma parte del debate de Fried contra la interpretación “formalista”, “literalista”, o hasta

autorial con la obra<sup>108</sup>, que sería de una “tensión” entre la “inmanencia mística” de la obra a su autor (identificación entre autor y obra, donde todos los aspectos de la obra muestran las “marcas” personales del autor) y la “trascendencia objetiva” de aquélla (o alienación del autor frente a su obra, que se establece como objeto independiente). Flaubert formula esta contraposición en términos de “transportarse” el autor a la obra, la estrategia literaria recomendada por Flaubert, que sería como la courbetiana “fusión cuasi-corpórea” del pintor-espectador en la obra, frente a “atraerla hacia sí”, que Flaubert desautoriza, y que según Fried, sería el equivalente a la invasión del espacio del espectador en el ilusionismo de la época barroca. Si bien la fórmula lleva a mucho equívoco, pues, como Fried señala, la propia dualidad de Flaubert es imprecisa; y parecería contradecir a Fried, que considera legítimo al menos un tipo de movimiento de atracción del espacio de la representación hacia el espacio del pintor-espectador: el que Fried, siguiendo a Stephen W. Melville, llama de “prolongación”, y que considera “anti-ilusionista”<sup>109</sup>. Pero cabe justificar a Fried, arguyendo que en su descripción de la dinámica autorial de Courbet, este movimiento, de flujo de los contenidos y espacio de la representación hacia el del pintor-espectador, es un movimiento dirigido al encuentro y unión con éste, que no es frontal ni se dirige contra un espectador indiferenciado, sino que surge como respuesta y reflejo del movimiento del autor, como pintor-espectador particular, hacia la fusión con la obra, movimiento éste del cual adopta aquél sus características peculiares y exclusivas del artista individual<sup>110</sup>. Mientras que el ilusionismo barroco sólo es una invasión agresiva del espacio del espectador genérico, y su movimiento, que no corresponde a una previa iniciativa de fusión por parte de un pintor-espectador particular, es generalizado y frontal (aquí es todo el volumen del espacio de la representación el que presiona uniformemente sobre toda el área del plano de superficie, para romperlo). Y anticipando algo de lo que nos ocuparemos en breve, habría que añadir que esta diferencia corresponde a una distinción en cuanto al carácter “narcisista” o no del movimiento de identificación del autor con la obra, que haría de la pulsión de “fusión” de Courbet algo sustancialmente distinto del “proyectarse” que Flaubert censura y proscribe<sup>111</sup>.

En Flaubert, el ideal sería hacer que la personalidad del autor esté presente en todos y cada uno de los aspectos de la obra, pero de una manera “impersonal”, que no hace evidente

---

“teatral” de Courbet ofrecida por Zerner y Rosen, que apela a la contemporaneidad de Flaubert como asidero. Cfr. CR: 267-268, 358-359 nn 81-89. Fried sigue la interpretación de Dominick LaCapra en su *“Madame Bovary” on trial*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1982. LaCapra se basa a su vez en diversos documentos de la *Correspondance* de Flaubert (ed. Jean Bruneau, París: Gallimard, 1980, 2 vols.).

<sup>108</sup> CR: 269-270.

<sup>109</sup> Recordemos que para Hildebrand era justamente cualquier tipo de movimiento semejante, en que los contenidos del espacio de la representación se dispersan por el espacio real, el que no debía producirse jamás en la representación “pictoricista” del relieve escultórico, y por ello lo proscribía sin matizaciones (cfr. *El problema de la forma*, sobre todo pp. 65-70). El Fried más reciente no parece de esta opinión, y su caracterización de una variante específica de dicho movimiento en Courbet como “anti-ilusionista” (por oposición al “ilusionismo” de la variante barroca) pretende precisamente legitimar al menos algún caso particular del mismo.

<sup>110</sup> En el caso particular de Courbet, el carácter lateral de su hábito postural de trabajo, que en el correspondiente movimiento de prolongación del espacio de la ficción genera como respuesta un movimiento en cuña, de presión y vector focalizados hacia algún lado particular de los límites del espacio pictórico (generalmente el borde inferior, simbólicamente correspondiente a la gravedad corpórea y la “tierra”). Por esta razón llamaba Fried “anti-ilusionista” al uso courbetiano de este recurso.

<sup>111</sup> Por adelantar la explicación: al movimiento ilusionista de invasión generalizada del espacio del espectador, corresponde una pulsión narcisista y escópica de identificación del autor con la obra como imagen especular, ideal y completa de sí mismo; al movimiento courbetiano (que Fried llama “anti-ilusionista”) de prolongación del espacio de la representación para englobar al espectador individual que es su autor, corresponde el movimiento courbetiano de fusión corpórea con la obra, que renuncia a toda imagen especular totalizadora de sí mismo, y acepta ver los rasgos del espectador dispersos en una red de identificaciones por todo el espacio de la representación. Esta diferencia es lo que establece el matiz de legitimidad para Fried.

ni concentra en ningún punto concreto su huella autorial (como Dios en su universo: en todas partes pero en ninguna), y que elimina las formas concretas de subjetividad<sup>112</sup>, de modo que queda cuestionada la contraposición entre “objetividad” y “subjetividad” artística. Fried entiende el ideal normativo literario de Flaubert, el “transportarse” el escritor a la psicología de sus diversos personajes, como una identificación desdoblada y multiplicada del artista en los diversos aspectos de su obra, cada uno de los cuales “expresa” uno de los múltiples aspectos de su autor, sin que ninguno le represente totalmente. Fried compara este ideal normativo literario de Flaubert con el proyecto pictórico antiteatral de Courbet de suprimir la distancia óptica entre el pintor-espectador y su obra. Y compara la estrategia propuesta por Flaubert con la que él, en virtud de su lógica analógica, atribuye a Courbet como mecanismo para lograr la “fusión”, superando el problema de la confrontación y teatralidad inherentes al género del autorretrato: el juego de múltiples identificaciones parciales del artista con figuras diversas de un cuadro, como modo de indentificarse el artista con su propia obra, donde las identificaciones son siempre sólo parciales, con figuras o contenidos icónicos o aspectos del cuadro dispersos, y nunca una figura en particular se identifica totalmente con el artista en todos sus rasgos; o si así ocurre, es más de una figura: serán múltiples figuras en las que se desdobra el artista, representando aspectos o facetas diversas de éste, que también sufriría una serie de desdoblamientos: entre sus manos izquierda y derecha (su paleta/su pincel); entre su aspecto pasivo y activo en el acto de representación, entre los niveles voluntario e inconsciente del acto pictórico; entre su identidad como pintor y como espectador, y dentro de ésta, como pintor-espectador individualizado y como espectador genérico (o como espectador que se incorpora al cuadro, frente al que queda fuera de él); de modo que el artista se logra identificar con todo lo puesto en juego no sólo en el proceso creativo sino en su resultado y en la recepción de éste, pero evitando la identidad unívoca merced a diversos mecanismos de difracción y alteración<sup>113</sup>. Con el resultado, tanto en Courbet como en Caravaggio, no sólo de una desarticulación antiteatral del espectador primario que es el propio artista<sup>114</sup>, sino de una implícita “tematización de la diferencia”, puesta en tensión sobre el marco de fondo de la identidad<sup>115</sup>, que acontecería en *La presa*, pero también en *Sobremesa en Ornans*, *Las cribadoras de trigo* o *Los picapedreros*.

En una línea muy similar se encuentra la relectura la posición de Hegel sobre la relación autorial, que Fried emplea para oponerse a las concepciones de la relación de “expresión” o autorrepresentación autor-obra en términos psicoanalíticos de “narcisismo”, como la implicada en la propuesta de su amigo y colega Neil Hertz sobre Courbet<sup>116</sup>, de tipo visualista, pasivista y “especular”; es decir, similar en todo a la concepción “mimética” del realismo, según la crítica de Fried<sup>117</sup>. De esta propuesta, Fried acepta la idea de una interiorización de la estructura dual de oposición sujeto/objeto dentro del propio sujeto<sup>118</sup>, como propone para Courbet o Caravaggio: el propio pintor lleva dentro de sí tanto al autor como al espectador<sup>119</sup>. Pero la concepción mimética implicaría la rígida oposición entre “lo

<sup>112</sup> CR: 268, 385 n 84.

<sup>113</sup> Mecanismos de duplicaciones de elementos de la representación por inversión axial, rotación, intercambio de partes entre dichos elementos, y otros; sobre los cuales, cfr. por ejemplo: CR: 163, 177-179.

<sup>114</sup> ToC: 24.

<sup>115</sup> CR: 180.

<sup>116</sup> En *The end of the line: essays on psychoanalysis and the sublime*, New York: Columbia University Press, 1985, pp. 210-211; cfr. CR: 340-341 n 45 para las objeciones de Fried.

<sup>117</sup> Sobre la cual, cfr. nuestros apartados 3.5.6. y, especialmente, 3.5.7.

<sup>118</sup> De modo que la escisión entre sujeto y objeto de la relación artista-obra es interna ya al propio sujeto.

<sup>119</sup> Esta idea es clave en la interpretación del *Cazador a caballo* de Courbet: la división interna entre el artista como tal y como espectador es insuperable, sólo queda cancelada con la muerte. Ahora bien, el gesto “antihegeliano” de esta afirmación, que niega toda síntesis, es difícilmente compatible con la tendencia de Fried

que se ve” y “lo que se sabe”, que está implícita en el diagnóstico freudiano del fetichismo, y que implica a su vez la oposición entre la representación y lo representado:

...una lectura narcisista del arte de Courbet sostendría que la proliferación de auto-representaciones explícitas y (especialmente) metafóricas en sus pinturas tuvo lugar porque el pintor se veía a sí mismo dondequiera que miraba, amaba lo que veía, y pintaba lo que amaba. El problema de esta afirmación, empero, es que pone, con mucho, excesivo énfasis en el acto de ver y bastante menos del necesario en el acto de pintar. De hecho, estoy sugiriendo que la explicación narcisista de la psicogénesis de la obra de Courbet se reduce a poco más que una versión subjetiva de la explicación realista estándar con la que he entrado en controversia a lo largo de todo [*Courbet's Realism*]. Ambas explicaciones sostienen que las pinturas de Courbet son como son porque el artista registró fielmente lo que veía; la diferencia entre ellas es que una presupone que Courbet veía el mundo objetivamente, e. d., como realmente es, mientras que la otra mantiene que cuando Courbet miraba el mundo lo que veía eran imágenes de sí mismo o en cualquier caso, como en los desnudos, paisajes y naturalezas muertas, de su deseo. En ambas explicaciones el acto de pintar se toma por secundario respecto de un acto de ver, incluso de un objeto de la mirada, que a todos los efectos determina el carácter de la representación. Otro modo de formular esto es decir que las explicaciones realista y narcisista estándar concuerdan en caracterizar al pintor como pasivo en gran medida con respecto al contenido de su obra – un ojo más que una mano, aunque en la explicación narcisista se reconoce que es un ojo deseante. [CR: 275]

Narcisismo, fetichismo y realismo mimético son rechazados conjuntamente por Fried, que vincula su afirmación de la continuidad analógica y polisémica de significados connotativos a la insistencia en la perspectiva corporal de una relación activa de intervención física entre pintor y obra<sup>120</sup>, por encima de la perspectiva “especular” de una relación pasiva y visual de autocontemplación de la imagen del propio pintor en la representación como imagen especular acabada, que además es más parecida a un hecho natural (reflejo en la superficie del agua) que a ningún tipo de representación producida por el arte.

Contra la concepción narcisista y escópica del acto creativo artístico y de la relación autorial con la obra, Fried se acoge a la concepción de Hegel, en sus *Lecciones de Estética*<sup>121</sup>, de la naturaleza profunda de la creación artística como acto de “autorrepresentación” del artista (pero no de carácter especular<sup>122</sup>), que es al mismo tiempo un acto de “autoproducción” del sujeto como “objetivación” y “alienación” de sí mismo, mediante una intervención alteradora en el orden de la realidad exterior, que incrementa su consciencia de sí (y por tanto, con valencia cognitiva)<sup>123</sup>. Frente al mito de Narciso como modelo de acto artístico, en esta concepción hegeliana, en primer lugar, el sentido de la relación con la representación es productivo, no autodestructivo, pues se salda con la producción de un objeto (y no con la muerte de su sujeto); es transitivo, no sólo reflexivo e inmanente, pues implica una intervención del sujeto en el mundo externo; es activo, no pasivo, y no permanece en el ámbito del orden natural, pues altera dicho orden. Por esa misma razón, la relación de “expresión” entre el sujeto agente y su objeto producido no es necesariamente de parecido mimético; pero a pesar de ello, hay un acto “intuitivo” (según Hegel) de autorreconocimiento del sujeto en el objeto producido, acto que según Fried es “de interpretación”. Y ese acto, esta vez sí igual que sucede en el narcisismo, produce en el

---

al monismo.

<sup>120</sup> Quizás sin darse cuenta, y frente a toda su reivindicación del “automatismo”, Fried está privilegiando un valor tradicionalmente “masculino”, la actividad, en un contexto (su capítulo “Courbet’s femininity” en *Courbet’s Realism*) donde pretende alcanzar un entendimiento con ciertas consideraciones de teóricas feministas.

<sup>121</sup> Fried cita un pasaje de la “Introducción”, siguiendo una de las ediciones más usadas: *Vorlesungen über die Ästhetik*, eds. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, 3 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, vol. 1, pp. 50-51.

<sup>122</sup> CR: 276.

<sup>123</sup> La lectura friediana de este pasaje está en CR: 276-278. Cfr. también ToC: 43, 43 n 37. Una expresión usada por Hegel que es importante para la interpretación de Fried, es la de “perturbar la superficie plana de las aguas”.

sujeto un “embelesamiento” en la contemplación de su producto como algo “suyo”, embelesamiento en el que Fried quiere reconocer la experiencia antiteatral de “absorción” en la obra de arte. Esta formulación hace del acto artístico algo violento, una intervención en que el sujeto altera su mundo exterior y lo descompone. Pero también hace de dicho acto algo heroico y dramático; y como en el caso de Flaubert, el artista “se hace presente en la obra por todas partes, pero no visible en ninguna”<sup>124</sup>, ya que el medio artístico tiene su propia consistencia y es en ella donde el artista con su individualidad intencional se manifiesta, mediante un acto radical de transformación que altera las propiedades dadas de ese medio como soporte en bruto. La imagen de Narciso salta, refractada por el medio artístico, descompuesta en mil pedazos.

### **3.9.4. El problema de la composición, II. Dinámica de “inmersión” y “espejularidad” y crítica de la composición como proceso creativo**

Michael Fried plantea una estructura de fases en el proceso creativo que es dualista, pero de un modo distinto al dualismo greenberguiano que separa la concepción “mental” del proceso “físico” de ejecución posterior, puesto que el papel de lo corporal en Fried ya no deja sitio para semejante planteamiento. Fried expone sus ideas a este respecto, en particular, en sus estudios sobre Courbet y sobre Caravaggio<sup>125</sup>. No queda claro cuál sea el alcance otorgado por Fried a dicha estructura en cuanto a su localización histórica o extensión transhistórica, pero Fried no indica nunca que tenga que circunscribirse a un específico momento histórico, así que podemos pensar que lo entiende como la estructura de todo acto creativo, al menos en el arte pictórico como lo concibe la cultura occidental moderna. Las observaciones de Fried a este respecto guardan ecos del concepto de “respuesta subjetiva” del autor a la obra de Stanley Cavell<sup>126</sup>, según el cual el artista es el primer crítico de su propia obra, y en algún momento de su proceso creativo se separa de ella para juzgar críticamente el resultado obtenido hasta el momento, conforme a la “respuesta” que éste le suscita, en un acto en el que se hace cargo, asume la responsabilidad de su creación<sup>127</sup>. También corren paralelas a la contraposición entre los modos de visualidad “participativo” y “distante” que atraviesa toda la obra de Fried (y a la que hemos aludido ya en este capítulo al respecto del automatismo en el acto creativo).

En nuestra exposición de los dos modos de realismo pictórico, vimos cómo les correspondían, en el planteamiento de Fried, dos modalidades contrapuestas de visión. Según la ve Fried, de las dos formas de mirada que él distingue, a la modalidad “óptica” de visión favorecida por el formalismo correspondía la mirada “estética”, es decir, una visión pasiva, no-participativa y distanciada, cuya pulsión básica es a detenerse ante la superficie literal, o material, o artefactual de la obra, y a verla como objeto, apreciando sus cualidades puramente “decorativas” y la pericia técnica de su realización; pero Fried señala y reivindica también la

<sup>124</sup> De aquí el interés de Fried por el autorretrato de Menzel en una página de una edición ilustrada de *Der zerbrochene Krug* de Kleist, de tal manera descompuesto en partes y revuelto, que no sería posible recomponer la imagen completa encajando todas las que hay correctamente (MR: 171-174). Fried lo considera alegórico de la idea hegeliana de que el todo no es una mera suma de partes, e inmediatamente, también de la idea *anti*hegeliana de que no hay trascendencia dialéctica de las partes a una todo, y de la irreducibilidad de la temporalidad durativa de “lo ordinario” (MR: 173-174).

<sup>125</sup> “Thoughts on Caravaggio” es hasta ahora el más prolongado estudio de Fried sobre este artista. Cfr. especialmente ToC: 22-23.

<sup>126</sup> Cfr. nuestros apartados 2.3.2. y 2.6.2 para ese concepto en la actividad crítica y en la creativa según Cavell; sobre el papel de esta noción en la teoría normativa de la crítica de arte de Fried, cfr. 3.10.1.

<sup>127</sup> Cfr., por ejemplo, MWM: 204, 208.



existencia de otra modalidad muy distinta, proyectiva, empática y participativa, cuya pulsión básica es la de penetrar en el interior del espacio de la ficción, más allá de la envoltura literal de la obra como objeto. El hecho de que no uno, sino ambos modos de visualidad puedan ser, y de hecho sean, constitutivos de la mirada del artista (contra el formalismo, que según Fried, habría tendido a identificar dicha mirada con la modalidad estética y distante), sin duda explica el carácter dual, antitético de la estructura dinámica del acto creativo que propone Fried. Constatamos también la existencia de una ambivalencia de atracción/repulsión de la mirada en la relación con la obra artística como objeto de arte, producto artístico para su contemplación; que a su vez en nuestra reflexión sobre las formas de repudio de la tesis formalista de la pura visualidad en Fried tomaba la forma de una “violencia de la visión”, que era constitutiva a la visión en cuanto que acto de contemplación del espectador en la recepción, pero que se anunciaba también como tal respecto al acto creativo del artista, y que comparecía a veces en la representación artística bajo la forma de distorsiones perspectivas y de figura y de una “perturbación de la visión”, o conflicto escópico entre atracción y repulsión hacia la imagen. Por otro lado, en el apartado precedente hemos podido comprobar que en la relación artista-obra, en efecto, existe un elemento de violencia, ya que implica un acto físico de alteración de los materiales de su soporte físico por el artista, pero que por otro lado, en ese acto también se produce una exteriorización o versión o incorporación del sujeto del acto creativo en su producto, que a su vez le transforma a él mismo y le aliena de sí mismo, y que establece un vínculo, llamémosle “expresivo”, o “autorial” si se prefiere, entre obra y autor.

El presente apartado lo dedicaremos a examinar cómo esa doble relación artista-obra se despliega a lo largo del acto creativo, y particularmente el pictórico, en forma de una dinámica constituida por dos momentos, que se plantea explícitamente en *Courbet's Realism*. En la aspiración de Courbet a cancelar la separación entre pintor y obra, mediante estrategias como el “alineamiento” entre representación y posición corporal del artista en acción, volvemos a encontrar un desarrollo del propósito central de la poética diderotiana de la pintura de paisaje: suprimir al espectador introduciéndolo en la obra. Pero aquí la fusión pretendida es vista desde el lado de la producción: es decir, desde la perspectiva del autor en ejercicio, y no la del espectador; y Fried llega a la conclusión de que en la instancia de producción (artista) ya está preformada o contenida la de la recepción (espectador). Por un lado, las hipótesis para la reconstrucción del “proyecto pictórico” de Courbet, sobre la pulsión íntima del artista a “evitar la confrontación” con la pintura y sobre la inconsciente tendencia de aquél a la fusión física con su obra, llevan a caracterizar la relación artista-obra en el curso del acto creativo (al menos en el caso de Courbet) como “proximal”, proximalidad que reduce la visibilidad. Pero por otro lado, Courbet es el “primer espectador” de su propia obra: su espectador originario, el único potencialmente capaz de comprender plenamente el sentido revelado en su estructura, y el único al que ésta propiamente se dirige; pero en realidad incapaz de asumir plenamente este rol, porque no puede llegar jamás a hacerse consciente de ese significado.

De este desdoblamiento de la figura del artista se sigue una estructura dinámica del acto creativo, desdoblada también en dos momentos, cuyo análisis más detenido ofrece Fried en su reflexión sobre Caravaggio de “Thoughts on Caravaggio”. Ambos momentos corresponden a modos contrapuestos de relación autor-obra que se establecen en ellos<sup>128</sup>. Fried los ordena en secuencia temporal sólo metafóricamente, porque en realidad su relación es estructural; la sucesión temporal sólo es una metáfora<sup>129</sup>. El primer momento, “inmersivo”,

<sup>128</sup> ToC: 22.

<sup>129</sup> ToC: 29; recordemos las advertencias de nuestro apartado inicial sobre el carácter conjetural de la escena de origen.

es el tiempo de total concentración del autor en la acción de realización o “ejecución” de la obra (llamémoslo de “toque”, aunque Fried no lo llama así); durante él, el artista está en relación física de proximidad, de “continuidad óptica” con la obra. Su modalidad temporal es durativa; es procesual, repetitivo y parcialmente automático por el tipo de acciones que en él se realizan<sup>130</sup>; y tiene afinidad, pero no identidad, con el estado psicofísico de absorción. El segundo momento, o “especular”, es el de detención de la actividad para ver y juzgar el resultado de lo hecho (un tiempo de “visión” y juicio, aunque Fried no le llama así); su modalidad temporal es instantánea. Es distal, puntual, y detiene el proceso de ejecución; y en él, el artista tiende a adoptar respecto al soporte de su obra una posición enfrentada, cara a cara<sup>131</sup>. Según Fried, el segundo es el momento de constitución originaria y confrontación (*mutual facing*) de artista y obra como entidades separadas, en que se constituyen la identidad del autor como sujeto espectador y la de su obra como objeto de contemplación dirigido a un espectador (es decir, la “convención primordial” de la pintura en el marco teórico antiteatral). Fried describe esa constitución como una “congelación” (*freezing*) o “gorgonización”. Ambos momentos podrían quedar “tautegóricamente” registrados en la obra, sea por su efecto, sea por su tema: es tarea del método hermenéutico descifrar cuándo y cómo eso sucede; y tienen cierta correspondencia con categorías formalistas de la visión (aunque no con las “fases” de la teoría greenberguiana del acto creativo<sup>132</sup>, ni tampoco exactamente con la dualidad “absortivo/teatral” de la teoría de la teatralidad<sup>133</sup>). Así, el momento inmersivo queda vinculado a efectos táctiles, de corporeidad, mas o menos durativa y plácida; también está vinculado a una sensorialidad de tipo no estrictamente visual (como, según Fried, el conjunto rosa-oreja en el *Baco* de Caravaggio, significando lo auditivo). Y el momento especular se vincula con un carácter agudo, perturbador, chocante y violento en la representación, con efectos temporales de instantaneidad, y en general, con lo óptico-visual. En Caravaggio, aunque ambos están presentes, el efecto predominante es la instantaneidad asociada al momento especular, bajo la cual queda enmascarada, aunque también presente, la duratividad del inmersivo.

Puesto que Fried propone este análisis en el contexto de la práctica del autorretrato “especular” con *dispositif*, iconográficamente más o menos explícito, que ya hemos examinado en otra parte, introduce además una segunda contraposición entre dos modalidades de producción de imágenes, que Fried cruza con la anterior: la dualidad “pintar/reflejar”

<sup>130</sup> En “Caillebotte’s Impressionism”, este carácter repetitivo lo pone especialmente de relieve el análisis de *Autorretrato con caballete*: al representar aspectos tanto del acto de inspeccionar la imagen reflejada del artista (en este caso, su “modelo”), como de la acción de las manos sobre el soporte al representarla, Caillebotte mostraría “exactamente lo que implicaba físicamente para el pintor el movimiento de oscilación” de su atención entre espejo y soporte; cfr. CI: 39.

<sup>131</sup> Que también podría adoptar en el primer momento, mientras trabaja, de modo que este rasgo no es tan definitorio. Cfr. CR: 160, donde Fried destaca la tendencia de Courbet a evitar esa posición, al menos a lo largo de la duración del acto creativo, reemplazándola por la posición oblicua a la que tanto partido saca Fried. Cfr. también la caracterización gestual de este “momento especular” en RWD: 15, donde Fried compara la figura del doctor Gross en *The Gross Clinic* con la de “un pintor que, pincel en mano e intensamente concentrado, ha retrocedido momentáneamente o se ha apartado parcialmente de un lienzo en el que ha estado trabajando”

<sup>132</sup> La dualidad “inmersión/especularidad” de Fried no es equivalente a la dualidad concepción/ejecución en Greenberg. En Greenberg, la concepción es anterior a la ejecución. En la división de Fried, el “primer” momento es la inmersión (análoga a la “ejecución” de Greenberg). El “segundo” momento de Fried no cuenta para nada en Greenberg, que no se interesó por cuestiones de constitución de la identidad subjetiva del autor, ni explicitó el carácter del artista como “espectador primario” de su obra.

<sup>133</sup> No, puesto que la absorción no es exclusiva del momento “inmersivo”, y puede haber momentos “especulares” de contemplación que sean absortivos por la intensidad con que comprometen al artista-espectador. Sin embargo, cierta analogía de lo especular con la teatralidad sí que hay. En breve volveremos sobre ello.

(*painting/mirroring*)<sup>134</sup>. La introducción de esta distinción viene a incidir en la complejidad de los términos ya planteados en el estudio sobre Eakins, donde lo “especular” y lo “pictórico” se presentaban como términos más próximos que opuestos, y pertenecían a planos distintos (sólo el primero designaba la modalidad de un proceso creativo). La modalidad pictórica, no totalmente automática, es selectiva y capaz de sugerir más de lo que se ve, produciendo efectos de corporeidad y absorción intensos. La especular (*mirroring*), mediante espejos, totalmente automática, por ser “natural”, y no selectiva, es incapaz de esas sugerencias y efectos. Ambas distinciones no son completamente equivalentes, ni sus miembros se identifican<sup>135</sup>: el “momento especular” del acto creativo no es lo mismo que la “imagen especular” producto del reflejo, pues durante la fase *immersiva* del acto creativo de un autorretrato el artista puede *usar la ayuda espejos*, la contemplación de la imagen reflejada puede ser absortiva, y lo que produce el momento especular es la separación y confrontación del artista con una imagen *pintada*, la que él mismo ha producido, y no con una imagen reflejada. Fried dice que ambas distinciones “se combinan e interactúan”<sup>136</sup>, y que su tematización alegórica es la “sustancia” del arte de Caravaggio<sup>137</sup>. Y en Caravaggio, los dos aspectos, con sus dos modos de visualidad adjuntos, el óptico “puro” y el que tiene connotaciones táctiles<sup>138</sup>, coexistirían sin tensión entre ambos<sup>139</sup>, y según Fried, en cuadros de este artista como *Martirio de Sta. Úrsula* la tensión entre los momentos inmersivo y especular estaría representada y al mismo tiempo disuelta<sup>140</sup>, mientras que en los artistas de la generación de 1863 los modos óptico y corporal coexisten pero en una relación de contraste que sería distinta de aquella en que se dan en Caravaggio<sup>141</sup>. Sería la naturaleza dividida de su propia práctica pictórica y la constitutiva implicación mutua de sus dos momentos lo que Caravaggio tematiza alegóricamente al recurrir a las más clásicas temáticas de cabeza cortada de la iconografía occidental (David y Goliath, Medusa, San Juan Bautista, Judith y Holofernes), y a otras basadas en figuras sexualmente ambiguas<sup>142</sup>.

Según Fried, Caravaggio y Courbet son artistas notables en consideración a la importancia que mantiene en todo momento el propio pintor como espectador primario de sus obras, sin ser nunca desplazado totalmente en ese papel por el espectador genérico, es decir, por la pluralidad de ulteriores espectadores secundarios<sup>143</sup>. Por eso ambos artistas son casos privilegiados para estudiar la complejidad de la doble relación que hay entre autor y obra en cuanto que todo autor activo en el proceso de creación es también espectador pasivo primario de su propia obra como producto, y que en toda relación de autoría existe esta escisión fundamental entre la actividad creativa, corpórea, que une ópticamente autor y obra, y la pasividad receptiva, judicativa, escópica y con un aspecto de intelectualización, que establece la distancia óptica que separa a ambos irreversiblemente, sobre todo cuando la obra está

<sup>134</sup> ToC: 38, 47.

<sup>135</sup> ToC: 25-28, 47.

<sup>136</sup> ToC: 47. Es un típico procedimiento de Fried: plantea divisiones, luego las debilita señalando el nexo estructural de ambos términos opuestos, finalmente las disuelve con matizaciones. Pues lo inmersivo es absortivo, es decir, físico-corpóreo, lo cual es de fundamento “automático”; pero el reflejo especular, que como veremos es violento y narcisista, es también automático: ¿la violencia está del lado del automatismo o del de la voluntad?

<sup>137</sup> ToC: 22-23, 47.

<sup>138</sup> Recordemos que Fried cita a S. J. Freedberg en *Circa 1600* a este respecto (ToC: 19 n 14, 35 n 28); cfr. el apdo. 3.5.3.

<sup>139</sup> Así, Fried sostiene que en *Salomé* (1609) o *Martirio de Sta. Úrsula* (1610) no hay conflicto entre las funciones de reflejo y pintura. Cfr. ToC: 33 n 26, 51.

<sup>140</sup> ToC: 55.

<sup>141</sup> ToC: 35 n 28.

<sup>142</sup> ToC: 49.

<sup>143</sup> ToC: 21-22, 31.

totalmente acabada. Aunque, como hemos anticipado en el apartado precedente, el momento inmersivo de actividad tiene ya cierto carácter violento, esa violencia estalla y se hace especialmente presente en el momento especular de separación. Y de nuevo aquí hay un caso de estudio privilegiado, el género autorretrato, donde la obra respecto de la cual se produce la separación representa la figura del propio autor: es ahí cuando el pintor, en el momento especular, se reconoce al mismo tiempo parecido pero diferente a su propia figura retratada, y afirma su autoidentidad, negando que aquélla sea su verdadero yo<sup>144</sup>; como lo expresa Fried: “ese personaje del cuadro no soy yo, yo [el pintor, el primer espectador] soy yo”<sup>145</sup>. Pero mientras que Courbet tendería a evitar el incluir y hacer objeto de su representación “alegórica” de su acto pictórico el momento de separación, y se centraría en el absortivo (con la estrategia de congruencia de la posición de las figuras con su propia posición corporal), Caravaggio no lo rehuye, y llega a combinar en una misma obra la figura congruente con la enfrentada.

“Narcisismo” es una relación de violencia y poder donde el sujeto se abre hacia lo otro, pero aspira a poseer e identificarse con ese otro que en realidad es para él su propia imagen mimética idealizada; y por ello estalla la violencia cuando lo descubre enfrentado, separado de sí. Y no es tan paradójico que el momento inmersivo, que es propiamente el del acto de pintar, aparezca, desde la perspectiva de la dualidad de los momentos inmersivo y especular, como el lado no violento de ambas, pues si bien es como resultado de su acto de disrupción de la superficie de la representación (alteración de las ondas), y por ello violento, como el sujeto artístico disemina su personalidad por toda la obra al tiempo que se anula a sí mismo, su propia presencia ante la obra, como espectador primario de ella, es en el momento especular de separación cuando este resultado comparece, porque a causa de ello el artista ya no se reconoce a sí mismo en la representación que produjo, y sólo ve un objeto material, literal, un artefacto que le es ajeno; o un doble invertido, en parte extraño, que se le opone y enfrenta, frustrando toda posible aspiración de satisfacer su narcisismo. El momento especular o reflexivo es aquél en que el artista se convierte en espectador pasivo del producto de su propio acto; un momento de vacío y separación entre artista y obra (en contraposición a la plenitud cercana del inmersivo), donde el consiguiente enfrentamiento (*mutual facing*) produce sobre el artista el mencionado efecto de “congelación” o “gorgonización”<sup>146</sup>, al mismo tiempo que de alienación, alejamiento de la representación: rasgos que, desde la perspectiva de la correspondiente dualidad en el plano de la recepción, serían constitutivos de toda “teatralidad”, incluida su modalidad de objetualización literalista, aunque esto último en Caravaggio quedaría, según Fried, fuera de lugar por consideraciones de época<sup>147</sup>.

Hay un paralelismo estrecho entre los conceptos relativos al acto creativo (momento inmersivo/especular) que usa Fried y las dos categorías básicas de la visión formalistas, “óptico”/“táctil”. El momento inmersivo de cercanía y contacto con el soporte es un momento táctil y de visión cercana; el momento especular de separación y constitución del espectador es “óptico” y lejano; y a este último se le asimila también la noción de “contemplación estética” de la Estética tradicional, pues como en dicha noción, en el formalismo la visión óptica es lejana, instantánea, “composicional” (en el sentido friediano de atender a aspectos

<sup>144</sup> ToC: 29 n 19, 29-30 n 20.

<sup>145</sup> ToC: 30 n 20.

<sup>146</sup> En vista de lo cual cobra sentido el macabro repertorio temático de cabezas cortadas tan caro a Caravaggio.

<sup>147</sup> En el análisis de “Thoughts on Caravaggio,” Fried no habla de este momento en términos tales de “teatralidad”, aunque exista, como indicábamos más arriba, cierto paralelismo evidente. Tal vez porque, como él insiste, en época de Caravaggio “teatralidad” no se ha vuelto aún un término absolutamente negativo, si bien según Fried es justo este artista quien introduce por primera vez una fuerte polarización en la relación obra-espectador: sería precisamente el Barroco la época de origen del régimen del moderno sujeto espectador.

relacionales) y sinóptica. En el texto de Fried las nociones que quedan identificadas con el narcisismo especular por identificación escópica pasiva, tal como lo entiende el psicoanálisis (y tal como Fried lo recusa en tanto que relación autorial), y también alineadas negativamente con la violencia y el *shock* del momento especular, son precisamente las nociones favorecidas por el formalismo: opticidad, simultaneidad, sinóptica, y según Fried, también la distancia intelectual del juicio, en tanto que presentes en el acto creativo; hay pruebas de que es el formalismo aquello a lo que alude Fried tras estas nociones<sup>148</sup>. Quedan también, pues, identificadas y polarizadas del lado del momento especular, con su efecto de “gorgonización” o congelación, que es producto de la experiencia de alienación: con lo “teatral” del acto creativo ¿Será que hay aún una cuenta pendiente por saldar con el formalismo, que está detrás de la obsesión de Fried por el tema de la distancia óptica obra-autor en el acto creativo?

Pues bien, nosotros sugerimos que sí la hay, y que resuena en estos análisis el eco del viejo debate, del Fried anterior a “Shape as form”, contra lo que entonces él llamó “composición”, en cuanto que estrategia del acto creativo (del problema análogo desde la perspectiva del espectador y la recepción ya nos ocupamos en 3.8.2.). Se trata de un modo de entender el acto creativo (y sus resultados) que a Fried no parece resultarle bien encaminado para producir obras convincentes, ya que precisamente a lo único que puede dar lugar es a obras “compuestas”, a base de juntar partes de carácter “formal” en una totalidad puramente decorativa, pero sin verdadera unidad de sentido, ni inmediatez de experiencia comunicativa. Este es el modo como probablemente Fried piensa que el formalismo ha concebido que dicho acto creativo tiene lugar. El texto clave de este debate es “Some notes on non-composing”, donde el objetivo de Fried es, primeramente, aclarar cuál es la afinidad entre la entonces reciente escultura británica de Caro y los pintores abstractos norteamericanos reciente; y segundo, responder a las objeciones, de carácter “formalista”, contra la obra de sus artistas preferidos, de falta de “contenido formal”, de exceso de simplicidad<sup>149</sup>:

...la experiencia que uno tiene [de las obras modernistas de Stella, Olitsky o Noland] está destinada a quedar abortada por la decepción o frustración de expectativas que el pintor, en primer lugar, no tenía intención de satisfacer. Vista como un ejercicio de composición tradicional – y es importante observar que las pinturas de Noland, como las esculturas de Caro, *pueden* ser vistas en estos términos – [la obra] es trivial, incluso vacua. Después de todo, ¿qué tipo de solución a problemas compositivos ofrece la simetría lateral perfecta? ¿Cuenta *eso* como ajustar el balance de un elemento en relación con otro? Porque si lo hace, si *eso* es lo que es componer, entonces es justo decir que un niño lo podría hacer. Y con esto no quiero decir que un niño lo podría ejecutar si se le dijera exactamente qué hacer, sino que un niño lo podría concebir también. [SNNC: 203]

La última frase puede y debe leerse en contraposición polémica a la estrategia defensiva del arte abstracto reciente adoptada por Greenberg: “tal vez un chimpancé podría realizarlo, pero no concebirlo”, dijo. Para Fried, esta estrategia se basa sobre una falsedad: también un niño podría concebir esas obras, en términos composicionales (que es como parece entender Greenberg el acto de “concepción”). La diferencia relevante no está en cómo se conciben composicionalmente. Y la estrategia usada por Fried a tal efecto consistirá, pues, en poner en cuestión la noción tradicional (y muy formalista) de “composición”: lo que tendrían en común Caro y los pintores abstractos como Noland sería que su proceso creativo *no es* de “composición”; y en ello radicaría el éxito y el valor de sus obras, que es también su aparente falta de “contenido formal” y de valor artístico, para quien no las entiende bien.

<sup>148</sup> La prueba ya la hemos mencionado más arriba: es la alusión de Fried a S. J. Freedberg y a su uso de la dualidad formalista “óptico”/“táctil” en este contexto, y en conexión con su propia dualidad de “experiencia óptica/experiencia corpórea”. Cfr. ToC: 19 n 14, 35 n 28.

<sup>149</sup> Cfr. SNNC: 98, 98 n 1, y 203, 203 n, respectivamente.

“Componer” como estrategia creativa es para Fried construir la obra por adición de elementos discretos preexistentes, y ajustar *a posteriori* las relaciones entre ellos, a niveles cada vez más amplios, sobre la base de un criterio normativo de “equilibrio” de la totalidad resultante. Una obra sería una “composición lograda” cuando se alcanza el equilibrio global satisfactorio. Para Fried ello implica, fenomenológicamente, la interrupción de la total inmersión del artista en la relación con los materiales de su trabajo y en el proceso del acto creativo, para establecer una relación de distancia, porque sólo en ésta es posible pararse a considerar la obra analítico-formalmente, como un todo agregativo de elementos plástico-decorativos, para comparar partes, determinar sus relaciones y juzgarlas según el criterio de equilibrio total. Puesto que, según Fried en este texto, esa interrupción es el momento que establece ónticamente al sujeto como espectador pasivo, y a la obra como su objeto (en el sentido literalista de “mero objeto”, contrapuesto a un “objeto de convicción”, propiamente artístico), entablar una relación así en su proceso creativo hace que el artista deje de ser propiamente tal, para convertirse en espectador de su obra, pasivo y distante, y que su relación con la obra deje de ser un genuino acto creativo para convertirse en una distante y fría relación “estética” de contemplación, bloqueando la experiencia vivida y el acceso a su significado expresivo. Es decir, todos los rasgos del momento “especular”.

Por contra, no sería este el proceder de Caro y los nuevos pintores abstractos, sino otro distinto. Para demostrarlo, Fried acude a un rebuscado argumento: se basa en declaraciones de Caro donde éste explica en qué cree que consiste su propio proceso creativo; y partiendo de la descripción, Fried la generaliza a los pintores abstractos (que no declaran explícitamente tales cosas) de modo interpretativo, basándose en una perspectiva hermenéutica adecuada y referida a una narrativa sobre el contexto histórico de evolución previa del arte, además de una declaración de un artista<sup>150</sup>. Y lo hace por inducción comparativa sobre los casos particulares de un escultor, el propio Caro, y un pintor, Noland<sup>151</sup>. Con la dificultad de que, mientras que en los pintores se establece qué sea la práctica de no-componer en términos *positivos*, por referencia a la noción de un “soporte” del medio pictórico, que permite formular un procedimiento de no-composición (cuya regla es la “deductividad”) y contraponerlo a la práctica de la “composición” tal como quedó definida por Fried, pero contando con un cierto contenido positivo para la noción pictórica de “no-componer”, en el caso de Caro, que es quien da la evidencia de partida con sus declaraciones, no se puede formular su práctica escultórica de no-componer en tales términos positivos. No, puesto que la noción del “soporte” del medio de la escultura en hierro es problemática, y debido a que, siguiendo las indicaciones de Fried, la práctica establecida de la “composición” en el arte escultórico, por reacción a la cual se puede decir que Caro actúa, y en reacción contra la cual definiría su práctica de “no-componer”, no tiene exactamente el mismo sentido que en la pintura, y su práctica de no-componer no tiene un carácter positivamente establecido. Por ello, “no-componer” se definirá por dos principios, uno *positivo, pero sólo particular* (pictórico) con respecto a la pluralidad de prácticas artísticas; otro *general, pero sólo negativo* con respecto a su carácter regulativo de la relación entre organización plástica y soporte físico de la obra como objetivo de la acción creativa.

En Noland, ni hay “composición” en su proceso creativo, ni el criterio “compositivo” de unidad como totalidad equilibrada de relaciones entre partes es adecuado para juzgar su obra; pues en vez de ello, en su práctica y obra hay otro criterio operante: el de la estructura

<sup>150</sup> SNML: 202.

<sup>151</sup> Pero cfr. las aserciones explícitas en este mismo sentido al respecto de obras deductivas de Stella (JONP: 37), o de los cuadros con aerógrafo de Olitski (JONP: 39): tampoco serían, según Fried, obras “compuestas”.

deductiva, que determina, como hemos visto, la disposición de todos los contenidos plásticos según un orden lógico “vertical”, del todo a la parte, a partir de rasgos del soporte. La estructura deductiva es el *principio positivo* de no-composición, que reemplaza al criterio de relación inductiva de la práctica compositiva: es el principio heurístico de este artista en su acto poético. Pero no sería adecuado pretender captar sus virtudes empleando una noción de “composición no relacional”<sup>152</sup>. El juicio sobre su obra debe adoptar la perspectiva hermenéutica de la historia de los problemas de reconocimiento del soporte que llevarían a la estructura deductiva, para reconocer así el problema abordado en ella (relación obra-soporte) y evaluar la solución propuesta por el artista (deductividad)<sup>153</sup>. En cambio, la práctica de Caro no se define por oposición a un criterio compositivo idéntico al de la pintura: “componer” en escultura implica arbitrariedad, inductividad, pero lo que *no* implica es una disposición arbitraria de unos “contenidos plásticos” *con relación a su “soporte”* (que aquí ni les preexiste, ni los “contiene”)<sup>154</sup>. Por ello mismo, Caro no dispone de un criterio positivo de “no composición” como “deducción”, ya que los rasgos del medio escultórico con que Caro trabaja (montaje de elementos en hierro) lo impiden: el “soporte” no tiene unas características físicas adecuadas para servir de principio heurístico de la organización total de la obra; no está dado como totalidad constitutiva al inicio del proceso creativo, de un modo que permitiera vincular las relaciones de elementos plásticos con él procediendo según un orden lógico “deductivo”, análogo al de la estructura pictórica deductiva. Por tanto, Caro sólo cuenta con el *principio negativo* de “no-componer”, con la negación del criterio de la composición (relación inductiva de partes a todo), y de los rasgos fenomenológicos que le atribuye Fried como actitud analítica, fría, pasiva y distante hacia la obra, que vería ésta sólo como unidad “decorativa” de relaciones “geométricas” *ad hoc*.

“Deducción a partir del soporte”, el principio positivo, emerge así como mero caso particular de “no-composición”, que la especificidad del medio pictórico (y su soporte) hace posible formular positivamente. Pero más originariamente característico de “no-componer”, ya que es la regla general que une los casos de pintor y escultor, sería el “principio negativo”, formulado fenomenológicamente atendiendo al proceso creativo de Caro:

Al contrario que Noland, Caro no tiene alternativa positiva a la composición tradicional – no hay nada que juegue un papel en su obra equivalente al que juega en la de Noland la estructura deductiva. Y sin embargo hay un sentido fundamental en el que Caro, como Noland, no compone. En sus propias palabras: “Yo no compongo [mis esculturas]. Las construyo del modo como quiero que sean y las miro después”. Y: “... prefiero pensar sobre mis esculturas en el interior. En el interior deben expandirse en un espacio. Fuera, cuando puedes alejarte de ellas para mirarlas desde cierta distancia, el impacto [*grip*] de la escultura resulta difuso. Sé que cuando trabajo en una escultura en el exterior tengo espacio para retroceder y eso sólo me anima a preocuparme sobre el balance y cosas de ese tipo;

<sup>152</sup> Fried censura por usar esta noción a Max Kozloff en un texto de *Arts*, vol. XXXIX, nº 4 (Jan. 1965). Un claro trasunto del debate que Fried desarrollará contra esta noción en *Courbet's Realism*, pero también del argumento de “Art and objecthood” contra las “estructuras abiertas” del literalismo.

<sup>153</sup> Fried silencia que un ingrediente importante de un criterio formalista “compositivo” es un cierto grado de tensión en el equilibrio; y por tanto, que el equilibrio no debe ser demasiado evidente: desde esta perspectiva, la estructura deductiva parecería un equilibrio evidente, sin tensión. Por otra parte, tras la deductividad hay un criterio de coordinación de los elementos plásticos con los rasgos literales del soporte que es perfectamente reconducible a términos “compositivos” de equilibrio y relación; sólo que el equilibrio aquí no es exclusivamente interno a los elementos plásticos, sino entre éstos y el soporte.

<sup>154</sup> ¿Sería un contraejemplo la escultura por talla directa? No, porque aunque se parta de un bloque y se respete su volumen, la forma surge por *substracción* de la masa del mismo; y una vez acabada, el bloque ha *desaparecido*. Aunque en la concepción miguelangelesca pueda decirse que la forma la de la obra acabada está “precontenida” o que mantiene un “eco” de la del bloque inicial (y entonces se podría hablar de mayor o menor “arbitrariedad” de la relación entre ambas), el bloque inicial no puede decirse que sea propiamente el “soporte” de la forma. Por otra parte, la propuesta de Fried no es la de Miguel Ángel; ni practica Caro la talla directa.

y eso invariablemente la arruina. Trabajando en el interior en un espacio restringido y muy cerca todo el tiempo, mis decisiones no dependen de la apariencia total de la cosa. No son decisiones compositivas”. En lugar de la alternativa positiva, formal, de Noland a componer, Caro está armado nada más que con la exhortación negativa “No compongas” (junto con las exhortaciones vinculadas “No retrocedas”, “No dejes que el impacto de la escultura resulte difuso”, “No te preocupes por su aspecto”, etc.) y su propia consciencia de lo que está haciendo. Aunque hasta eso es problemático. Cuando Caro está trabajando en una pieza no está realizando una actividad que pueda describir en otros términos positivos que diciendo que está haciendo una escultura: lo esencial es lo que *no está* haciendo, es decir, componer. [SNNC: 204]

El principio básico y común sería la negación de la relación de distancia del artista con la obra. Negación que consiste en no pretender alcanzar una visión global de la obra para atender a problemas de relación de partes y de equilibrio total; en no considerar la obra como un todo compuesto por adición de partes; en no entender su unidad como unidad de elementos decorativos en un todo de carácter también decorativo; y por tanto, en mantener el proceso creativo centrado en la parte y en la máxima proximidad física con los materiales, guiado sólo por la más intuitiva de las ideas sobre cómo ha de ser la totalidad (idea que ha de estar dada ya *desde el comienzo* como intención creativa que inicia y guía todo el proceso), y sin pretender detener el curso de la actividad para pararse a comprobar o corregir en cada momento cómo ese propósito va quedando realizado:

Me parece que el sentido en que se podría decir que Caro y Noland no componen, toca un nervio más profundo que las diversas distinciones que se pueden e incluso se deben hacer entre sus situaciones respectivas. Esta sensación se refuerza por la implicación de la afirmación de Caro: “Las construyo como quiero que sean y las miro luego.” Esto tiene una significativa relación con el modo como Noland – junto con Pollock, Louis y Olitski – pinta realmente. [...] la cuestión de importancia total de la calidad – una cuestión que ver *cualquier* cuadro, para estos hombres, implica ineludiblemente – no aparece hasta más tarde. “Más tarde” puede querer decir tan pronto como una pintura determinada está acabada. [...] Y esto implica algo sobre cómo se hicieron estas pinturas en primer lugar, a saber, que *no* se hicieron por un proceso de ajustar o modificar o añadir o sustraer elementos constituyentes a fin de lograr, por niveles graduales cuyo progreso puede ser juzgado en cualquier punto, un efecto final. [...] Sus decisiones no se toman para modificar la apariencia o aspecto de la obra: porque, excepto cuando [el artista] compone, la obra no *tiene* aspecto o apariencia. Mientras Caro está trabajando en una pieza, no hay nada que pueda ver; o al menos aún no. Y la posición que ocupa en relación con la obra en proceso no debería ser entendida en absoluto como un punto de vista. Es más bien como un punto de *no*-visión. [SNNC: 205]

A la vista de las lecturas friedianas de otros teóricos que hemos analizado, se puede decir que para Fried, en esta época, el acto creativo debía ser normativamente un proceso durativo, continuo, ininterrumpido, y en buena medida “a ciegas”, automático, intuitivo: algo así como la concreción de una “visión” (en el sentido de ese término según la lectura friediana de Fry), realizada por un proceso continuo como el que describiría Winckelmann con la noción de “copia”. Fried acude al ejemplo de las circunstancias materiales del proceso productivo: en el esculpir de Caro, un trabajo siempre en los confines del interior del taller con piezas de gran escala y poco espacio para tomar distancia; en el pintar de Noland (o Louis), un trabajo directo sobre el soporte sin bastidor y en el suelo<sup>155</sup>, con la consiguiente imposibilidad en ambos casos para adquirir una visión total y sinóptica. Es decir: “ceguera”, pues la perspectiva del artista ante la obra es parcial y cercana, o un punto de “no-vista” (como Fried dirá años más tarde de Courbet<sup>156</sup>), y limitación del control voluntario en favor de “decisiones

<sup>155</sup> SNML: 295.

<sup>156</sup> Ya advertimos que conviene deslindar estas ideas de conceptos formalistas similares. La ceguera de la “no-composición” no es la ceguera que, en Fiedler, según cierta interpretación, conlleva el papel configurador de la actividad de la mano, como órgano en sí mismo “no-visual”, en el movimiento de realización de lo que ningún ojo ha podido ver antes de realizarse la representación (cfr. nuestras observaciones en 3.5.4., y cfr. Carreño,



intuitivas” sobre cómo disponer los elementos, no orientadas por una visión relacional del efecto de conjunto sobre los otros elementos, ni por un juicio sobre el resultado provisional, pronunciado en una pausa del proceso; sino únicamente por la intención inicial relativa al efecto global a conseguir (el “sentido” a comunicar, la cualidad expresiva...). He aquí lo que podría querer decir “automatismos” en este contexto: decisiones tomadas sobre la marcha, en plena entrega a la tarea; voluntariamente, quizá, pero sin tener más que una corazonada sobre cuál será su resultado, y por esta razón, en la frontera del control consciente.

Ésta parece haber sido para Fried en esta etapa la forma que normativamente ha de tener el proceso creativo para producir obras convincentes, con “impacto”; y no sólo en la práctica artística contemporánea, sino en la de toda época histórica: “...mientras trabaja en una escultura, Caro puede perder *el sentido* de lo que está haciendo – e. d., si comienza a componer. Este ha sido *siempre* uno de los riesgos del arte para el artista...”<sup>157</sup>. En cuanto que actitud creativa del artista (a la que debe corresponder la actitud del espectador), la no-composición evacua el momento judicativo del proceso de realización de la obra, lo que implica una reducción de lo que tiene de arbitrario y voluntario, pero también de lo que tiene de reflexión, premeditación y falta de inmediatez. Sólo queda la inspiración del ir tomando decisiones parciales a cada momento, guiado por la intuición, sin pararse a pensar, ni apartarse para poder tener en cuenta el resultado provisional como guía, confiando en que la respuesta subjetiva intuitiva y los procesos automáticos puestos en juego llevarán la obra a buen puerto. En parte esto supone una corrección de la cesura greenberguiana entre momento creativo (el acto mental previo de concepción del diseño, en el que la idea a realizar se supone dada ya por completo en todos sus detalles) y momento de ejecución; aunque en parte mantiene algo de ella. Esto implicaba la eliminación de todo momento “especular”, escópico y visualista, de toda actitud “formalista” del artista para con su obra, y de cuanto Fried probablemente creía que había en los conceptos del formalismo que pudiera hacer del artista un espectador distante, para pensar el proceso de su acto, en cambio, como un todo continuo de “inmersión”, proximidad y acción. Pero la posición de Fried aquí era ambigua: parecería estarse acercando a ideas literalistas, que, como indica también Cooper, Fried habría intentado canalizar en favor del objetivo “modernista” de la cercanía, inmediatez y comunicación total<sup>158</sup>. Pues también los literalistas se oponían a las obras estructuradas por “composición”, y describían su proceso creativo en términos de despreocupación por el aspecto decorativo de la obra, acciones repetitivas y automáticas, y otros, muy semejantes a la formulación del momento “inmersivo” en Fried y a ciertos aspectos del “no-componer”.

Por otra parte, en nuestro apartado sobre la estructura deductiva (3.4.3.) hicimos notar que hay cierta divergencia de criterios entre Cavell y Fried por lo que toca a la actividad creativa como “composición”. Esa divergencia se deriva de la disparidad de

---

“Introducción”, *Escritos sobre Arte*, pp. 43-44; G. Boehm, “Bildsinn und Sinnensorgane”, *Neue Hefte für Philosophie* n° 18-19, p. 128). Y en Fried, el rechazo del momento judicativo y la tesis de que el espectador debe asumir ante la obra la misma perspectiva del artista en pleno curso de su acto creativo, en realidad son ideas que se formulan desde la perspectiva interpretativa de la recepción, del efecto (“impacto”) de la obra sobre el espectador, más que desde el de las formas del “movimiento expresivo” del artista, como hace Fiedler, o pretendía hacer.

<sup>157</sup> SNNC: 204. La cursiva es nuestra.

<sup>158</sup> Según Cooper, en la noción de “no-componer” hay en juego una reacción anti-literalista, cuyo objetivo es rescatar vías legítimas de expresión de la subjetividad individual del artista de la amenaza de impersonalidad del deductivismo respecto del soporte literal, y de y su potencial lectura literalista. Cooper arguye que el análisis de los polígonos de Stella las mostraría en Fried como obras que reintroducen una relacionalidad legítima (análisis con el que estamos de acuerdo); Cooper identifica relacionalidad con ilusión, y así, es para él reintroducción de la relacionalidad lo que nosotros hemos denominado cambio en la modalidad de ilusión y abandono de la propiamente “óptica”.

nociones, ya que no es exactamente lo mismo lo que Cavell entiende por “composición”, que lo que por tal entiende Fried. En Cavell no tiene necesariamente dicho concepto el carácter peyorativo que llega a adquirir para Fried durante una época: simplemente, es una modalidad legítima que el acto creativo puede asumir en un arte como la música. Sí cabe para Cavell la posibilidad de que su valencia se torne negativa, cuando el proceder compositivo se hace rígido, generalizado en la legalidad de su sintaxis, y su adopción por el artista toma el carácter de un compromiso a priori con una regulación dada, en el caso de que ese compromiso no sea vehículo de expresión de ninguna genuina intención artística personal ni de la respuesta a ella, sino un instrumento para eludir toda responsabilidad sobre las decisiones artísticas del acto creativo. Para Cavell, ese es el problema, en particular, de ciertos procedimientos de “composición” musical del serialismo integral, donde según Cavell la normatividad de la organización formal total se adopta por imperativos de las modas intelectuales, no por una verdadera necesidad personal, y es sólo una coartada del artista para excusarse de toda toma de decisión individual, del componente práctico-decisional moral, humano, que todo acto creativo para Cavell conlleva, sobre todo en la modernidad. Se trata de un modo ilícito de “automatismo” que no viene realmente impuesto por una naturaleza mecánica del medio, como sucede en fotografía; ni por un criterio que atienda a la naturaleza de su soporte como totalidad, como en la estructura pictórica deductiva, y por tanto, tampoco porque el artista responda a una problemática históricamente asumida sobre el medio de su propio arte siguiendo su compromiso con la tradición de su práctica. Ni menos aún, porque parta de una intuición inicial sobre el “impacto” que la obra acabada ha de producir en el espectador, o sobre el “sentido” que debe expresar, como en la escultura de Caro. En tales casos, el objeto resultante no es “artístico” más que putativamente: es artísticamente ilegítimo; no se expresa ninguna “voz” personal, el artista no ha querido decir “nada” a través de él, ni podría pretenderlo, pues dado el proceso de su producción (“automático” y “deductivo”, en el peor sentido), tal pretensión sería una farsa. La búsqueda de objetividad de estos compositores sólo les llevaría a la impostura de eliminar de sus obras toda voz personal.

La relación con el concepto peyorativo de “componer” de Fried radica en que para Cavell, en esos casos el supuesto objeto artístico queda reducido a un artefacto más o menos formal o relacionalmente complejo, pero sin que la complejidad formal relacional sea criterio para legitimar su calidad, pues es también carente de todo significado del que una intención artística genuina pudiera hacer responsable al autor, y en que la obra no puede suscitar ninguna respuesta emotiva (el “impacto” de Fried) sobre el espectador. Esto es justamente lo que ocurre en la variante de teatralidad del arte literalista según Fried, y también lo que sucedería en el fenómeno de la “composición” como estrategia creativa en artes plásticas: el artista cercena su relación creativa directa con la obra, se sitúa fuera de aquélla, fuera de la unidad de su significado, y por eso relaciona sólo partes inertes entre sí para combinarlas por “composición” en un todo igual de inerte, ya que las partes componentes eran objetos literales con entidad propia, que al unirse en el todo no se reconstituyen esencial o formalmente como portadoras de significado, y cuyas relaciones son meras “relaciones geométricas” entre partes. A lo sumo, si las partes eran “imágenes”, cuya entidad propia tenía un componente de significado, el resultado será una “imagen compuesta”, con un significado compuesto<sup>159</sup>. Sin embargo hay una incongruencia en Cavell, puesto que al mismo tiempo suscribe la aclamación de Fried a los procedimientos “deductivos” de Stella, que tal como Fried los describe, no parecerían sino una forma de estructuralismo y organización total, “precompositiva” y de carácter holístico-generativo (las

<sup>159</sup> Argumento semántico de carácter mereológico-estructural que hemos visto en nuestros apartados 3.7.1. y 3.7.2.

partes se especifican a partir de un germen que da la totalidad), como los de la música serialista. Frente a esta acusación, Cavell podría argüir aún dos cosas. Primero, que en artes plásticas los criterios de organización total que emplea la estructura deductiva sí son integrales al medio, y no lo son en muchos de los procedimientos musicales seriales. Y segundo, que la diferencia con los compositores del serialismo integral es discrecional, de casos personales particulares; pues en éstos el procedimiento no respondería a una intención personal, a una decisión guiada por un criterio de convicción, pero en artistas como Stella sí; y que en cualquier caso, el procedimiento pictórico deductivo deja suficiente margen a la elección de factores del soporte y realización como para hacer valer una intención personal en la obra, al contrario que el serialismo musical.

Para concluir: en este apartado, hemos constatado cómo en Fried una cierta exigencia normativa, en el plano de la recepción, de inmediatez del impacto en de la obra de arte, y de necesidad y justificación de la estructura de ésta en razón de su medio, así como la aspiración a hacer compatible lo impersonal con lo individual y la expresión en la creación, tienen su correlato en una exigencia vitalista de proximidad activa del artista a los materiales en su proceso, que impone evacuar de éste todo momento que pudiera ser entendido como la pasividad y el alejamiento propios del peor tipo de subjetividad de espectador; y hemos constatado cómo el resultado de estas complejas aspiraciones es el debate contra la composición como proceso creativo. Con respecto a la obra acabada, esto tiene sus consecuencias en el discurso contra la relacionalidad que entraña la noción de “estructura deductiva”; discurso que, empero, hacía necesario un esfuerzo por evitar la confusión con una mera “composición aditiva”, llevando a Fried a formular su noción correlativa de “no-composicionalidad” del acto de creación; pero ésta suscitaba un peligroso acercamiento a posiciones “literalistas” sobre el acto creativo. Esta noción, no obstante, sólo fue necesaria mientras la noción de “reconocimiento” de Greenberg impuso concebir el reconocimiento de las propiedades del soporte de la obra en términos de relación visible de organización en que dichas propiedades determinan las relaciones internas y disposición de elementos plásticos en la obra. Al sustituir aquella noción por la noción cavelliana de “reconocimiento” esto pudo evitarse; y al igual que dejó de ser relevante la cuestión de la unidad de la obra como mera estructura morfológica de los elementos plásticos, y de si esa unidad es relacional o no, pues la unidad se la otorga a la obra el proyecto pictórico del autor (sus intenciones artísticas, su relación responsable de compromiso con la tradición), dejó también de ser necesario entender normativamente el acto de creación de obras convincentes en términos de “no-componer”. Ello dejó a Fried vía libre para una fenomenología del proceso creativo que lo entendiera como dinámica compleja en la que, junto a un momento inmersivo de contigüidad, y con igual originariedad, hay un momento especular de evaluación y separación, con un “espectador originario” dentro del propio artista, y una constante oscilación estructural entre los dos.

### ***3.9.5. El artista, la tradición y la posteridad: la creación como acto agónico y rivalidad***

Cuando el formalismo se convierte en la teoría legitimadora del arte moderno, da lugar a una noción de “modernismo” que es de carácter selectivo, normativo. Esa noción es la que está operante en Greenberg, que sitúa siempre la actividad creativa del artista en el contexto de una tradición, y le emplaza a medir sus fuerzas con un canon compuesto por lo que su época acepta consensuadamente como lo mejor de la tradición de arte moderno y premoderno precedente. En nuestro capítulo 3.1. vimos que Fried no hace sino recoger y codificar este

supuesto greenberguiano bajo la designación de una “convención maestra” del modernismo como un compromiso con la calidad y con la tradición; manteniendo en su concepción del “modernismo” el mismo carácter selectivo, canónico y normativo. Mencionamos allí cómo en “Morris Louis” Fried describe la relación del artista modernista con la tradición, tal como la ejemplificaría Louis, como “fecundación” de una simiente, en términos muy similares a lo que es propiamente una hermenéutica. En Fried, la idea de la relación del acto creativo del artista individual con la tradición a la que pertenece no sólo es normativa con respecto a la noción de “modernismo”, sino también descriptiva y de un alcance histórico bastante general, al menos dentro de la cultura occidental: como en la hermenéutica filosófica, el acto del artista como sujeto individual no es un comienzo absoluto del arte, ni es estrictamente una creación desde cero, pues arranca de la tradición con la cual se compromete; ya que se alimenta y toma como punto de partida una tradición de práctica artística que ya existía antes que él, y se establece una relación circular entre individuo y tradición. Esa tradición no sólo es fuente de inspiración para el artista, sino que él mismo se convierte en testigo de su vigencia con el logro alcanzado por su propia obra; pero además, como resultado de su propia obra, el artista transforma la comprensión de la tradición de la que parte, transforma la comprensión de esa tradición iluminando la importancia de aspectos desconocidos de la misma de una manera insospechada, y al integrarse él mismo en ella, la modifica. Con la peculiaridad, en el caso de artista modernista, de que tampoco su relación con la tradición es “tradicional”; es decir, no se trata de una relación de continuidad por “influencia” y transmisión de prácticas y modelos con certeza de su capacidad de convicción, o de repertorios formales o iconográficos disponibles<sup>160</sup>.

Con estas consideraciones, que desde su primera época como crítico nunca van a dejar de ser objeto de inquietud para Fried, éste no hace sino plantearse un problema muy importante de la creación artística: el del proceso de desarrollo de la creatividad individual y el papel en él de los precursores y las influencias. Precisamente en “Morris Louis”, Fried hace objeto de interrogación la noción misma de “influencia”, entendida en los términos tópicos de transmisión de modelos estilísticos, y eso es lo que le lleva a su noción de “fecundidad”. Señalando la relación circular de fecundación y atestiguamiento entre el artista y la tradición, Fried sostiene que “la relación entre Pollock y Louis es demasiado profunda para las nociones de influencia o estilo”, y dice que “la profundidad sin precedentes de este tipo de relaciones es uno de los rasgos característicos, incluso definitorios, de la pintura modernista”<sup>161</sup>. El vínculo entre tradición y artista moderno trasciende límites de categorías estilísticas, pues si la tradición determina al creador, y sí, como depósito de todas las potencialidades de que dispone, es fuente inagotable de su inspiración, el acto creativo del artista es la liberación de esas potencialidades encerradas en la tradición, y los productos de su creación determinan la mirada arrojada sobre los de la tradición y la transforman, hacen presentes sus aspectos fecundos antes ocultos hasta transformar su aspecto, la dotan de sentido. El artista modernista es alguien con alto grado de conciencia histórica, que aspira a ponerse a sí mismo y sus obras al nivel más elevado de su tradición (a hacer “arte como el de los museos”<sup>162</sup>); y Fried va a caracterizarlo, a él y también a todo artista que considere merecedor de su atención, por el rasgo característico de la “ambición”. Al hacer frente al reto de los problemas más recientes de esa tradición su arte será “avanzado”; será también “serio”, en atención al compromiso que ello implica con la tradición.

---

<sup>160</sup> ML: 129 n 6.

<sup>161</sup> *Ibíd.*

<sup>162</sup> JONP: 40.

Según Fried en este texto, la evolución creativa del artista bajo la situación modernista tiene rasgos muy peculiares, ya que su situación creativa es completamente distinta y específica respecto de la del artista tradicional. Fried la caracteriza como situación de incertidumbre permanente respecto del riesgo del fracaso artístico; como él dice (invocando su idea de una “moral artística”), “en la pintura modernista, la integridad no es sólo una condición moral, sino una tarea pictórica”<sup>163</sup>. El más honesto compromiso del artista con su tarea y su tradición no garantiza el éxito de su producto creativo, éxito que sería expresión pictórica de esa integridad: la expresión de la misma es siempre una tarea a resolver. Es necesario que se dé una suerte de transformación para que el artista inmaduro, aunque honesto, logre alcanzar la plenitud creativa y con ella la significatividad de su contribución a la historia. A esa transformación la llama Fried el “avance” o “salto” (*breakthrough*), una noción que reaparecerá, para empezar, en su trabajo sobre Courbet (*breakthrough paintings*, llama Fried a los cuadros que operan el cambio decisivo en su obra, permitiéndole acceder a los medios de realización adecuados a su proyecto pictórico). Fried intenta extrapolar una serie de rasgos y fases de ese proceso para todo pintor modernista, basándose en su análisis del caso de Morris Louis, que considera de “una significatividad algo más que personal”<sup>164</sup>. Partiendo de un largo período de aprendizaje, siempre a la sombra de una o más influencias poderosas y evidentes en su obra, el acceso del artista modernista a la madurez creativa sería típicamente tardío; implicaría una discontinuidad radical con la trayectoria precedente del artista hasta ese momento, dando lugar a una obra nueva que no parece ser “culminación” de ninguna tendencia presente en su obra previa, sino más bien el repudio de todas ellas; y la ruptura en que la evidencia de esos nexos de influencia desaparece y el artista “se encuentra a sí mismo” sería la condición necesaria para el hallazgo de su propia identidad artística y de su fecundidad para la tradición. Parece una paradoja: las condiciones del ingreso del artista entre lo más granado y representativo de la tradición implican una ruptura de su nexo evidente con la tradición. Si su vínculo con el pasado inmediato hasta ahora era el de un imitador o continuador, desde ahora no va a poder ser el de una continuidad en sentido de transmisión de recursos formales, de estilo, y otros recursos concretos de apoyo, que le vengan dados. Sólo entonces se “expresa” artísticamente la seriedad y honestidad de su compromiso modernista. Por eso la continuidad con la tradición no puede ser de naturaleza estilística para el artista modernista.

Fried presenta la obra de Louis como caso ejemplar de cierto modo de concebir la unidad entre el compromiso ético y actividad de producción artística, y por tanto, de “unidad entre arte y vida” por lo que respecta a la actividad artística<sup>165</sup>, concepción que es muy diferente de la hoy preponderante en los discursos sobre arte cortados por el patrón de la “Teoría Crítica”. Afirma Fried: “la ambición de hacer buenos cuadros siempre ha entrañado una moralidad artística exigente”<sup>166</sup>. No se trata propiamente, sin embargo, de las relaciones entre la institución arte y la vida social y cultural en general: Fried, trasponiendo a este plano la contraposición “literalidad”/“abstracción”, habla de la relación entre la práctica y la obra artística y la vida privada del artista individual, postulando una identidad total: una total entrega y subordinación de la vida del artista modernista, de sus intereses e inquietudes “literales” como individuo, a las exigencias de su actividad artística<sup>167</sup>. Este postulado de

<sup>163</sup> ML: 102.

<sup>164</sup> ML: 103. El análisis se encuentra en ML: 105-106.

<sup>165</sup> ML: 101-102. Recordemos aquí que en la teoría normativa de la crítica de arte propuesta en “Three American painters”, el crítico de arte es un crítico moral, y que el arte modernista no es una actividad “libre” (gratuita) sino que sus problemas “se imponen” al artista como deberes inexorables.

<sup>166</sup> ML: 101.

<sup>167</sup> Exactamente al contrario de lo propuesto por representantes del *happening* en la línea post-Cage como Alan Kaprow, en su texto de 1963 “The artist as a man of the world” (publicado en *Art News*, no. 6 (1964); recogido

“moralidad artística” es la exigencia de una “abstracción radical” (el lado ético del complejo concepto friediano de abstracción), que habría impuesto a los artistas modernistas de las recientes generaciones la evacuación de toda expresión de su vida emotiva personal o de su individualidad subjetiva. Si el artista está a la altura y cumple tal exigencia, esos valores de ética artística “pura” serán aprehensibles al espectador en la experiencia de iluminación de la *presentness* de su obra. En cierto sentido, esta concepción es exactamente la inversión del proyecto de reintegración de la actividad artística a la esfera de interacción social y cultural general, la acción política militante, y la “cotidianidad”, tal como el marxismo, la teoría crítica, o sus seguidores postmodernos recientes lo han reivindicado, y tal como ha quedado establecida oficiosamente como rasero de juicio ético del arte por la institución académica norteamericana actual.

El interés de su primera época como crítico por el problema del acceso del artista a la madurez creativa, que toma especial concreción en “Morris Louis”, va a seguir presente en las obras historiográficas de Fried. Pero ahora Fried va a contar con el modelo teórico que le ofrecen una serie de autores que han hecho explícito el problema, y a través de ellos, contará también con toda una serie de elementos teóricos del psicoanálisis. De entre dichos autores, aquél con quien Fried reconoce una mayor deuda teórica, y de quien toma los conceptos para tematizar sus intereses, es Harold Bloom<sup>168</sup>, de quien no sería este el lugar para hacer una exposición siquiera sumaria de sus teorías. Sólo cabe decir que Bloom sostiene una concepción de la cultura que, como la de Greenberg, es fuertemente canónica y normativa, pues defiende el papel ejemplar y valor de las figuras de un selecto “canon occidental”. Y como Fried y Cavell, además de haberse interesado claramente por el Romanticismo, plantea la cuestión de la creatividad en términos agónicos y dramáticos: la idea clave es que todo artista genuino experimenta una “ansiedad de la influencia”, una sensación de pugna con sus predecesores, que tiene la virtud de estimular al carácter creativo “fuerte” y eliminar al débil (es decir, realiza una función de filtro de selección). El artista que se incorpora a una tradición cultural que tiene una cierta historia tras de sí experimenta la sensación de “rezagamiento” (*belatedness*), de entrar en liza en un panorama en que muchos grandes logros y hallazgos están ya hechos, el listón del éxito artístico está alto y hay poco margen de maniobra para desenvolverse. El motor de la actividad del genio genuino es el deseo de medirse con esta circunstancia y superarla, entrando en un juego de identificación y rivalidad con sus predecesores (*transumptive desire*); y el creador fuerte es aquél capaz tornar esta situación en beneficio propio, de aprovecharse de su legado cultural, precursores e influencias, para “releerlos” de una manera que, al mismo tiempo que los traiciona, resulta radicalmente transformadora, y por ello, cultural y artísticamente productiva.

En nuestro capítulo “Tiempo e Historicidad”<sup>169</sup>, indicamos cómo, según Fried, caracteriza al arte occidental una determinada estructura de autorreferencialidad histórica entre sus creaciones y su tradición (“estructura de memoria”), en virtud de la cual todo artista nuevo que se inicia en la actividad creativa y se introduce por primera vez en la corriente de esa tradición ingresa en una doble dinámica agónica de filiación y rivalidad con las grandes figuras de su tradición. Siguiendo a Bloom, Fried entiende que el artista inserto en una

---

en sus *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley, Berkeley, CA: University of California Press, 2003, pp. 46-58).

<sup>168</sup> Algunos textos de Bloom importantes para Fried son: *The Anxiety of Influence: A Theory of poetry*, New York: Oxford University Press, 1973; *A Map of Misreading* (New York: Oxford University Press, 1979); *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens* (New Haven, Conn.: Yale University Press 1976). Ya indicamos este referente teórico en nuestro apartado 3.5.4. Fried hace explícita su deuda con Bloom en RWD: 69, MM: 144.

<sup>169</sup> Cfr. sobre todo el apartado 3.5.4.

tradición pictórica está poseído por una aspiración a “competir con los grandes artistas del pasado”<sup>170</sup> y a imponerse y superar a sus contemporáneos; y que hereda la problemática vigente en la cultura pictórica de esa tradición, cuya solución se propone en ella como tarea. Problema que será distinto en cada cultura pictórica: el de la tensión entre literalidad e ilusión, en la cultura pictórica modernista; o el de la superación de la escisión entre espectador y obra, en la cultura pictórica de la tradición antiteatral. Fried cruza así sus propios planteamientos sobre la lógica operativa del Modernismo (solución de problemas, reconocimiento) con los de Bloom: el modo como el artista entra en la dinámica agónica es asumiendo el reto de resolver los problemas heredados, a través de su inserción en su cultura pictórica, de la tradición; en esto consiste para Fried la “seriedad” del artista. Aunque la dinámica agónica se habría aguzado hacia el tramo final de la tradición antiteatral (la época de Manet y la “generación de 1863”), debido a los problemas ya indicados en nuestro capítulo arriba mentado, de modo que sería en la etapa del pleno modernismo donde la presión impuesta por el valor artístico de la originalidad lleva a sus límites extremos de agonismo esa dinámica, Fried no deja de encontrar señas de ella en artistas de épocas anteriores, o de otras culturas pictóricas. Empezando por Eakins, en cuyo caso plantea al asunto en términos claramente psicoanalíticos: “el desafío al poder paternal ha sido interpretado como figura de la autoridad aplastante de los predecesores de importancia mayor, cuyo logro aspira un artista (a menudo joven) a igualar, y si es posible, sobrepasar”<sup>171</sup>. La identificación con los grandes precursores, siguiendo a Bloom, sería una “identificación sublime”, con la que el artista joven se transfiere e inviste con el poder de aquéllos: tal sería, afirma Fried, la relación de Eakins con una tradición realista absorbitiva en la que ese artista pensó se hallaban sus más ilustres precursores.

De este modo, y aunque a veces sugiera que Courbet aún habría gozado de una relación “tradicional” con el pasado de la pintura tal como él lo conocía<sup>172</sup>, en otras Fried sostiene que en su caso la inserción en la dinámica agónica con la tradición sería algo bien consciente para el propio artista, como atestiguarían sus manifestaciones de “ambición titánica” (sobradamente documentada); y sería su inserción en la tradición de la escuela francesa lo que le llevaría “inevitablemente” a afrontar la problemática de ésta<sup>173</sup>. De modo que el aspecto “antiteatral” de su proyecto pictórico tendría que ver con una pulsión de competir con su tradición, con su ambición profesional como artista y su deseo de imponer históricamente su figura en la tradición pictórica francesa. Es este mismo marco conceptual el que lleva a Fried, al hilo de la lectura “no-mimética” del acto creativo según Hegel, a explicar cómo en Courbet la componente heroica y también violenta (dada la rivalidad con los precursores) que adquiere en él la creación, en función del lugar tardío de este pintor en la tradición dramática diderotiana, y de su relación conflictiva con el modelo del David de época de los *Horacios*<sup>174</sup>, conduciría a la tematización del heroísmo de ese acto creativo, convertido por ello en acción apta para sustituir a los ya inservibles temas tradicionales de narración trágica como tema de una representación pictórica dramática<sup>175</sup>. También Fried ha dicho de

---

<sup>170</sup> CR: 73.

<sup>171</sup> RWD: 69.

<sup>172</sup> Cfr. MM: 11

<sup>173</sup> CR: 73, 79. Parecería que en Courbet este fuera, pues, el lado consciente de su proyecto, pues se contrapone a la pretensión de representar su corporeidad, que estaría ligada a pulsiones inconscientes de más profundo arraigo en su psique individual. Sin embargo, Fried no se atreve a afirmar que Courbet tuviera conciencia clara del problema de la relación obra-espectador al que su proyecto responde; cfr. CR: 80.

<sup>174</sup> Así explica Fried el interés que él mismo atribuye a Courbet por un momento paradigmático del canon de esa tradición, como es el David de los *Horacios*. Recordemos también la violencia característica del acto hegeliano en que la conciencia del artista imprime su huella en el mundo, según la concepción de la relación autorial que Fried favorece.

<sup>175</sup> CR: 277-278.

Caravaggio que su proyecto era retornar a la “ambición elevada” del arte del Alto Renacimiento<sup>176</sup>. Fried propone análogamente que parte de la estrategia de Manet habría sido un juego “transumptivo” de desplazamiento de la figura de Courbet como grande y último precursor en el arte más avanzado por el pintor de *Olympia*, y de identificación de éste con Géricault, a través de su maestro Couture<sup>177</sup>. Es obvio que “Manet’s Sources” hacía de la relación con la tradición y su crisis un motivo clave del papel fundacional que Manet ocupa para el Modernismo; allí Fried describe la relación de Manet con el arte del pasado como un vínculo profundo, serio, racional, progresivo; vínculo que para aquél modernista ejemplar habría tenido el carácter de una wittgensteiniana “necesidad profunda”, y que supondría para su proyecto pictórico las verdaderas condiciones de expresión<sup>178</sup>.

Habiendo buscado una vía de solución al conflicto abierto en el formalismo entre la exigencia clasicista de impersonalidad y la expectativa modernista de innovación, originalidad y expresión subjetiva por medio de una teoría del acto creativo que, al poner la corporeidad y el “gesto pictórico” en el centro del acto creativo, logra otorgar un papel en el mismo igualmente a lo voluntario y lo involuntario, a lo consciente como a lo inconsciente, Fried queda en disposición de justificar su visión siempre valorativa y canónica de la actividad artística, así como su preocupación por el proceso de evolución artística personal, individual. Intereses que le habían acompañado desde su juventud, y que Fried en parte heredó de Greenberg; pero que se avivaron, con mucho, mediante su diálogo con Cavell, cuya visión de la actividad artística es, si cabe, aún más normativa. Esas preocupaciones hallan una posibilidad de expresión teórica bastante precisa gracias a la mediación de algunos conceptos de Harold Bloom. Y es desde este contexto desde el que se hace posible comprender qué sentido tienen expresiones recurrentes en la obra de Fried, como por ejemplo: “arte avanzado”, “arte de importancia mayor” “arte ambicioso”, “logro de un artista”; o “artista serio” y “arte serio”. También adquiere desde este contexto una dimensión particularmente profunda la explicitación que hace Fried del carácter “comparativo” del juicio sobre la importancia de todo artista y de sus obras. Cobra así pleno sentido teórico, más allá de la vacuidad de la retórica y del azar de la reiteración de frases tópicas, el tono dramático, agónico y a veces algo excesivo del vocabulario valorativo de Fried.

---

<sup>176</sup> RWD: 65.

<sup>177</sup> MM: 159.

<sup>178</sup> MM: 27, 83.



### 3.10. Marcos metodológicos, I. fried y la crítica de arte

La primera época de actividad de Michael Fried como crítico de arte, propiamente, se extiende desde 1961, cuando aparece su primera publicación que puede considerarse perteneciente al género de la crítica artística (una breve reseña de una exposición colectiva de pintores norteamericanos en Londres, de la época en que Fried se hallaba en Inglaterra como becario de postgrado<sup>1</sup>) hasta 1972, cuando aparece el último texto publicado por Fried (un artículo sobre Larry Poons) sobre uno de los pocos artistas de la generación activa en los años 60 que llegaron a ser considerados por el propio Fried entre los pertenecientes al canon de grandes artistas del Modernismo tardío<sup>2</sup>. Sus publicaciones de aquí en adelante son básicamente artículos de investigación histórica en publicaciones académicas, que anticipan sus monografías sobre pintura francesa del XVIII y sobre Courbet; y el breve texto de 1977 para la exposición de “esculturas de mesa” de Caro tiene el carácter de una excepción.

Salvo tales excepciones<sup>3</sup>, Fried sólo volvería a hacer acto de presencia en el foro de la crítica de arte contemporáneo a partir de 1998, cuando reaparece en las páginas de un muy cambiado *Artforum*. Y lo hace casi a título de referente histórico, de eminencia vinculada al pasado de dicha publicación, donde se presentan sus nuevas sus contribuciones como “textos de autor”. Pero ahora el carácter de sus textos es muy distinto en varios aspectos. Más breves que sus piezas épicas de los años 60, parecen manifestaciones de una voz marginal, aunque respetada, respecto al estado de cosas y a la opinión en general predominante en la escena artística actual; tienen muchas veces carácter retrospectivo y recapitulador en uno u otro sentido, y parecen retomar los múltiples hilos de sus diversos argumentos e ideas, tanto de los propuestos en sus textos de los años 60, como de los desarrollados a lo largo de su investigación histórica, a veces para llevarlos un paso más adelante, otras para reconsiderarlos, corregirlos, matizarlos. Los artistas a los que ahora Fried dirige su atención no son ya pintores, y menos aún escultores, sino principalmente fotógrafos de las generaciones que entraron en la escena artística durante los años 70 o décadas sucesivas; el único caso excepcional en que Fried ha dirigido su atención a un pintor de una generación posterior a la de los grandes héroes del modernismo que él consagró es Joseph Marioni, que sin embargo, no puede considerarse un pintor “joven”<sup>4</sup>. En cuanto a los artistas con los que Fried formó su identidad como crítico en los 60, incluido Jackson Pollock, las referencias de Fried en sus nuevos textos críticos tienen carácter elegíaco, de testimonio personal de una

<sup>1</sup> A este texto le preceden aún dos primerísimas y primerizas publicaciones, que son sendas reseñas de libros de pintura: *The world of James Mc Neil Whistler*, de Horace Gregory (*Arts Magazine* 34 [Jan. 1960], pp. 10-12) y *Toulouse-Lautrec*, de Henri Perruchot (*Arts Magazine*, 35 [Sept. 1961], pp. 72-73). Puede considerarse, pues, “Visitors from America” como su primer texto crítico propiamente personal.

<sup>2</sup> El cierre de esta serie de textos de la primera etapa de la crítica de arte de Fried es anómalo, puesto que Poons era un artista con vínculos con La Monte Young y los círculos minimalistas; un artista hacia cuya primera obra (en una línea de *Op Art*) el propio Fried había expresado fuertes reservas, y que sólo recientemente había sido admitido dentro del selecto grupo de los verdaderos artistas “modernistas” y favoritos de Greenberg y de Fried.

<sup>3</sup> Nos referimos, por ejemplo, a su breve reseña-testimonio (de una página escasa), “Anthony Caro: Middy”, *Artforum International*, vol. 32 no. 1 (September 1993), p. 139, sobre esta obra clave en la producción de Caro.

<sup>4</sup> Marioni pertenece a una generación posterior a la de las grandes figuras consagradas del arte moderno de post-guerra, que es la generación de los nacidos entre los años 20 y 30 (y a la que pertenecen aquellos héroes en cuya consagración Fried participó). Por refrescar los datos pertinentes: Olitski, ya fallecido, nació en 1922, Noland y Caro en 1924, Stella en 1936, Poons en 1937; Marioni nació en 1943. Sin embargo, Marioni tiene hoy por hoy más de 60 años (tenía más de 50 años en 1998, cuando Fried le dedica por primera vez unas líneas).

época pasada, incluso de obituario, muy lejos de aquellos ejercicios de intenso análisis de los problemas de la producción artística reciente que fueron sus textos sobre ellos en los años 60<sup>5</sup>.

Se puede hablar, pues, de dos épocas claras en la crítica de arte de Fried, separadas por un largo hiato, de las cuales la primera es desde luego la más importante, aunque breve, y la más intensa, puesto que su posición evoluciona rápida y constantemente a lo largo de los años que abarca, experimentando, si se quiere, varias “etapas”. A pesar de esa brevedad, durante el tiempo que esta primera época duró, el impacto de su intervención crítica no fue desdeñable. El inicio de esta actividad crítica de Fried, puede decirse que estuvo apegado al modelo formalista de Greenberg, aunque con muchas matizaciones, ya que hemos constatado que esa adscripción greenberguiana no es tan totalmente clara ni evidente en todo momento. Fried considera que su propia voz como crítico sólo aparece a partir de 1966, cuando publica “Shape as form”, aunque ya hay signos de ella en “Three American painters”, del año precedente. Los cambios decisivos al respecto son: la explicitación de una teoría alternativa de la modernidad y del medio artísticos, que se enfrenta en varios puntos a las homólogas de Greenberg; la introducción de una noción de “reconocimiento” que pretendería sustituir el planteamiento analítico-descriptivo “formal” presupuesto en nociones como la de “estructura deductiva”, usadas por Fried hasta el momento. A lo largo de nuestro estudio, sin embargo, hemos visto que muchos de los elementos que caracterizan la posterior historiografía de Fried estaban ya presentes en sus escritos críticos, incluso a veces en algunos anteriores a aquellos en que Fried localiza el nacimiento de su voz propia como crítico; que la mayor parte de los aspectos de la concepción de la crítica de arte que él mismo formula van a permanecer, para Fried, como modelo normativo de lo que es y debe ser el crítico de arte en tanto que sustenta lo que casi es más una actitud general hacia el arte que una posición teórica: la “modernista”; y que esa concepción normativa sale a luz incluso en ocasionales observaciones en sus escritos historiográficos.

Comenzaremos por explicar cual es la concepción normativa que para la crítica de arte ha sostenido Fried (3.10.1.), constatando la importancia de preocupaciones “metacríticas” en su obra. Aunque esa concepción por un lado tiene cosas en común con la de Greenberg, puesto que pone en primer plano la función valorativa, también las tiene, por otro, con la postulada por Stanley Cavell, al dar a esa tarea una fuerte inflexión ética, y al proyectar un trasfondo dramático, derivado de la “situación modernista”, sobre la figura del crítico. Comenzaremos por intentar aclarar en qué sentido se aplica a Fried la noción de “crítico filosófico”, manejada por Cavell y por David Carrier. Por otra parte, siendo para Fried la función teórica algo subordinado, el recurso del crítico al análisis formal se debe a la necesidad de justificar sus juicios, bajo una circunstancia “modernista” de máxima autorreflexividad en el arte, que sólo ese tipo de análisis podría afrontar. Pero esto conduce a problemas; ante todo, debido a lo que Fried experimenta como una incapacidad de las categorías formalistas de análisis para dar cuenta de lo que él cree relevante en el arte más reciente. Esto le lleva a la necesidad de repensar todo el aparato del análisis formal en los términos de una hermenéutica, en la que a cada momento se redefine el sentido de los términos según la obra y artista del caso, la situación desde la que habla el intérprete, y su propia respuesta e interpretación de dicha situación y de su relación con el pasado, donde el crítico, en virtud de su autoridad, formula enunciados normativos sobre cómo las obras *deben* ser vistas. No sólo este giro hermenéutico contraría el espíritu del sistema categorial formalista, sino que al hacer depender el análisis de

---

<sup>5</sup> Cfr., por ejemplo: “Optical allusions” (sobre Pollock), “David Smith” (con ocasión de la retrospectiva de Smith en el Museo Guggenheim de Nueva York); “Fields of Vision” (nota necrológica sobre Olitski), además del ya mencionado “Anthony Caro: Middy”, que, sin ser propiamente una contribución crítica novedosa, adelanta el inicio de esta segunda época crítica.

una interpretación totalmente personal, y al reconocer que hay un número indefinido de interpretaciones alternativas que hacen que la obra se vea de modo completamente distinto, esto llevará a la quiebra de la capacidad justificadora del análisis formal, cuyo resultado siempre es relativo, y que además Fried reconoce incapaz de dar cuenta de aspectos decisivos de la obra, entre ellos los debidos a la aportación del “contenido”, pero no sólo éstos; y en general, de explicar muchos aspectos importantes de obras anteriores a época modernista.

Veremos qué sentido tiene el carácter de “crítico moral” que Fried reclama para el crítico de arte modernista, compartiendo con Cavell su “estética de la sospecha” y otorgando al crítico la función de denuncia de la inautenticidad que hay en la autoindulgencia de la vanguardia. Como en Cavell, la noción de “fidelidad a la propia experiencia personal” es regulativa para el crítico, y su actitud necesariamente ha de tener algo de intransigencia. Su criterio de valoración será histórico, atendiendo a la aportación de la obra a la problemática heredada el pasado en una situación determinada y su solución a la misma. El juicio crítico será “moral”, porque el compromiso modernista del artista auténtico le impone afrontar esa situación y ese problema como imperativo absoluto, o de lo contrario, no será ni auténtico ni modernista. El enorme alcance que da Fried al papel del crítico y a su figura, implica a ésta completamente, junto al propio artista, en la tarea común del modernismo, y le hace compartir junto a aquél sus riesgos de fracaso y error. Examinaremos las críticas que ha dirigido Caroline A. Jones contra esta “filosofía moral del modernismo” y contra su supuesta aplicación subyacente de la noción kuhniana de “paradigma”, con la función “normalizadora”, según Jones, de excluir otros “paradigmas alternativos” al modernismo; y veremos cómo Jones ha visto en ello una maniobra autodefensiva de un modernismo en retirada ante una situación de crisis paradigmática, disfrazándose de aparente pluralismo. Es esto último lo que a Fried ha irritado del diagnóstico de Jones. Veremos también, empero, las limitaciones del análisis de Jones, que no precisa si el carácter paradigmático del modernismo en Fried/Cavell concierne sólo a la crítica o también a la práctica artística. También haremos breve examen del debate de Fried contra John Berger por su enfoque marxista de crítica artística, y las críticas que a su vez dirige T. J. Clark a la posición teórico-crítica de Fried, al ver en ella una suspensión escéptica fenomenológica de la experiencia mundana, tras la cual se ocultaría una teología deficientemente secularizada. La respuesta de Fried es defender la especificidad de los valores artísticos y la independencia de la función valorativa del crítico respecto de imposiciones sociales. Finalmente, veremos cómo, aunque Fried más tarde haya puesto en duda las pretensiones de objetivación del juicio crítico por cualesquiera métodos analíticos, y haya exigido un carácter si cabe más “hermenéutico” de las categorías críticas, deshaciéndose de algunos aspectos particulares como el “criterio de fecundidad”, y sustituyendo la noción de un enfoque “formalista” por la de un enfoque de “medios específicos”, Fried sigue sosteniendo aproximadamente la misma concepción de la actividad crítica: valorativa y fundada en la fidelidad del crítico a su respuesta personal.

El segundo y último apartado del capítulo examinará la relación entre la crítica y la historiografía del arte en Fried (3.10.2.), en dos niveles: cuestiones de estatuto, y cuestiones de contenido del discurso. Con respecto a las de estatuto, aunque en la concepción y la práctica de Fried ambas disciplinas comparten la orientación “hermenéutica” y otros rasgos, Fried entiende que su diferencia radica en la función valorativa, que para él, no incumbe a la historiografía, dado que la tarea de ésta es la comprensión de las estructuras intencionales que determinan la concepción del arte y de sus valores y los actos judicativos en distintas culturas pictóricas, con su constitutiva inestabilidad histórica; pues sólo asumiendo ahistóricamente la perspectiva de una u otra de dichas culturas cabría pronunciar juicios de valor. Pondremos, sin embargo, en duda este supuesto de neutralidad axiológica de Fried, y veremos que en su

práctica historiográfica hay siempre una valoración implícita como fundamento para incitar y orientar la investigación histórica hacia un objeto u otro, hacia una u otra cultura artística y fenómeno histórico, así como para determinar el corpus de obras representativas a analizar; de donde se sigue un doble compromiso implícito con un canon de fenómenos considerados lo bastante significativos para su estudio, y con la propia perspectiva de relevancia de la aportación artística en que se cifra el interés de aquéllos para la investigación histórica. Si bien la propia historiografía no asume la tarea de pronunciar tales juicios, tarea que delega en otras instancias, cuyo veredicto más bien presupone y, por lo general, asume.

A otro nivel, no propiamente valorativo-cualitativo, el teórico, hay tomas de posición explícitas en la historiografía de Fried, respecto de cuestiones que van de lo estético-artístico a lo ontológico: respecto del empobrecimiento de la experiencia artística en la mirada formalista, o de la naturalización de cierta precomprensión de la visión por efecto de la práctica fotográfica tradicional, participando así en debates de legitimación típicos de la academia norteamericana actual. El presupuesto instituido de la neutralidad axiológica, que Fried asume, como requisito de legitimación de una disciplina científica y académica de “ciencias humanas”, establece un cierto reparto de roles disciplinares para la crítica (función valorativa, en perjuicio de la teórica, la histórica y la descriptiva) y la historiografía (función histórica, con primacía sobre la descriptiva o teórica y exclusión de la valorativa). Pero hay otras posiciones, como la de Rosalind E. Krauss, que ha sostenido el primado de la función teórico-analítica en la crítica, y la del formalismo fundacional en Fiedler, que sostuvo para la disciplina autónoma de la Ciencia del Arte la misma neutralidad axiológica que Fried asigna a la historiografía. Respecto a cuestiones “de contenido” o tema en ambas disciplinas, veremos que la problemática de la teatralidad es el nexo común entre historiografía y crítica en Fried (a pesar de ciertas diferencias conceptuales que analizaremos), y que aquí se plantea en el nivel metodológico la misma ambivalencia de continuidad o discontinuidad que plantea la historiografía de Fried respecto de modernismo y tradición antiteatral, y que no termina de resolver completamente. La posición antiteatral de Fried como crítico del literalismo queda fuera del alcance relativizador de la historiografía, que sin embargo permite a Fried como crítico reconocerse en la tradición histórica a la que pertenece, en una práctica de la crítica antiteatral que al mismo tiempo mantendría rasgos de su propia posición modernista, como la “radicalidad” y la referencia a la tradición, pero que el propio Fried encuentra históricamente distinta de la tradición crítica del formalismo-modernismo que vino después. Y la cuestión de la continuidad o discontinuidad de la posición de Fried en el eje diacrónico no se resuelve con el expediente de hablar de una primera fase formalista y una segunda antiteatral, porque la conexión es más compleja; así que la discontinuidad, si la hay, quizás se haya debido más a ciertos factores externos, como el cambio de tendencia dominante en el panorama artístico.

### **3.10.1. Concepción normativa y teoría de la crítica de arte**

Además de ser un apasionado practicante de la crítica de arte, Michael Fried muestra en sus textos críticos una fuerte y temprana preocupación por cuestiones de teoría de la crítica, o si se quiere, de metacrítica. Prueba de ello, la preocupación por el sentido legítimo de la crítica de arte, por el papel en ella de las consideraciones políticas, y por la posibilidad de una crítica marxista de arte genuina en su reseña de *Permanent Red* de John Berger, su participación en un congreso sobre problemas de la crítica de arte contemporáneo en Brandeis en 1966, y sus observaciones metodológicas iniciales en “Three American painters”. Y probablemente sea también prueba de este apasionamiento por la crítica de arte, su eventual abandono de la misma (casi definitivo por cuanto a artes plásticas convencionales se refiere),

al final de la época de realización de los textos mencionados. Precisamente en la sección introductoria de “Three American painters”<sup>6</sup> se encuentra la exposición más desarrollada que ha ofrecido Michael Fried de su concepción de la crítica de arte; aunque, por otro lado, el contenido del discurso crítico de Fried en ese texto no es el que este autor reconoce como su pensamiento de madurez, y Fried ha repudiado algunos aspectos de su propuesta juvenil en la introducción a la antología de sus textos críticos de 1997<sup>7</sup>. Tras analizar esa propuesta de “Three American painters”, se podrá ver cuál es el verdadero alcance de ese rechazo, y veremos que, al menos en lo fundamental, Fried ha mantenido su concepción de la crítica de aquél entonces. Para un más completo entendimiento de la concepción normativa que tiene Fried del papel del crítico y su labor (y que, a fecha de hoy, no parece haber sufrido grandes cambios), es importante tener en cuenta la correspondiente formulación de Stanley Cavell en textos prácticamente contemporáneos a los de Fried, en ocasiones desarrollando aspectos que en Fried quedan en el nivel de la alusión un tanto oscura. Aunque ha de decirse que el influjo de Fried, crítico de arte moderno ya entonces experimentado, sobre el filósofo Cavell, ha debido ser tan grande como en sentido inverso, en el intenso diálogo pronto establecido entre ambos.

Sobre todo en escritos tempranos, son frecuentes las manifestaciones de preocupaciones metacríticas en Fried, que empezaba a enfrentarse a las dificultades de la crítica de arte; tales preocupaciones muchas veces conciernen a dos aspectos: primero, a la necesidad de una fundamentación más precisa de los conceptos más generales de carácter estético y de las nociones sobre la representación que están presupuestos en la práctica crítica; segundo, a la tarea concreta de la descripción de las obras de arte y el tipo de conceptos analíticos adecuados a ella; y tercero, al valor de tales descripciones para la justificación de la valoración de obras de arte. David Carrier, quien acuñó también la expresión “formalismo de tipo americano” para referirse a la práctica crítica de Greenberg y el joven Fried, y para quien tanto Fried como Rosalind E. Krauss son casos ejemplares de “crítico filosófico”:

Cuando críticos inmediatamente accesibles como Frank O’Hara reseñan una exposición, su escritura no contiene razonamientos abstractos. Por contra, los críticos filosóficos de arte hacen teoría en serio. Un crítico de arte filosófico es tanto historiador como esteta – la explicación del crítico sobre *qué es el arte* determina a menudo cómo se narra la historia del arte.<sup>8</sup>

Para Carrier, “filosófico” es el crítico de arte que se ocupa de problemas de método, teóricos, y conceptuales, tanto específicamente artísticos como “ontológicos” o filosóficos en algún sentido (y con indiferencia de si ese crítico es o no también “profesionalmente” un filósofo, y de si tales problemas ocupan un lugar central o sólo lateral en sus escritos críticos). En la sexta “New York letter” de Fried, aún temprana<sup>9</sup>, encontramos lo siguiente:

Las prácticas de la crítica de arte y la filosofía deberían estar mucho más íntimamente implicadas de lo que de hecho lo están. Muchos de los conceptos fundamentales con los que trabaja la crítica – tales como “expresión” y “representación” – son profundamente problemáticos, y sólo pueden ser precisados sobre la base de una filosofía de la mente coherente. Por otra parte, la práctica inteligente de la crítica de nuevas obras de arte, y la interpretación imaginativa de obras más antiguas, podrían ofrecer al filósofo de la mente evidencia de valor precioso que no podría recibir de ninguna otra fuente. El desarrollo de la filosofía a lo largo de las décadas pasadas la ha llevado a un punto en que un diálogo

<sup>6</sup> TAP: 213-220.

<sup>7</sup> Fried aborda allí varios aspectos como igualmente pertenecientes a la teoría normativa de la crítica de arte, al método del análisis formalista, y a la teoría de la modernidad como época y práctica artística, o “Modernismo”; pero desde nuestra perspectiva eso no es exacto, y es necesario distinguirlos para mayor precisión.

<sup>8</sup> Ya citamos en nuestra “Introducción” su *Rosalind Krauss and American philosophical art criticism*, p. 3.

<sup>9</sup> De 1963. No está recogida en *Art and objecthood*. Cfr. también otros pasajes análogos, como TGSG: 24.

mutuamente beneficioso con la crítica de arte al fin es concebible; y sin embargo no hay signo de que tal diálogo entre siquiera en consideración. [NYL 6: 51]

En este texto, que justificaría la designación de Fried como “crítico de arte filosófico”, y no ya en el sentido un tanto sutil en que propone Cavell el término, sino en más simple y llano de Carrier, Fried echa en falta una mayor coimplicación entre la filosofía contemporánea y la práctica de la crítica de arte. Lo más llamativo es el apoyo que, de entre todas las ramas de la filosofía, Fried espera precisamente de la “filosofía de la mente”. Pero no es casual, pues un cierto psicologismo impregna sus escritos, y no sólo los de carácter crítico; y Cavell (cuyos temas de investigación principales eran entonces, efectivamente, de “filosofía de la mente”) sugeriría años más tarde en *The claim of Reason* que quizás el crítico de arte de algún modo es un psicólogo que penetra en la expresión subjetiva en las obras de arte.

La determinación normativa fundamental de la actividad crítica y de las tareas del crítico de arte es para Fried, en su juventud y aún hoy, la función valorativa. El crítico debe ser alguien que sea y se sienta capaz de hacer discriminaciones de valor entre el buen y el mal arte<sup>10</sup>. Cumplir esta función es una responsabilidad del crítico honesto, y un deber moral, con los mismos tintes agónicos, apocalípticos y cuasi-religiosos que Cavell otorgaba a la actividad del propio artista modernista; como muestra este pasaje, no recogido en *Art and objecthood*:

Un vasto número de pinturas contemporáneas *están* hechas simplemente para ser consumidas por una audiencia ampliamente preconditionada, y mucha de la variedad visible del arte contemporáneo es aparente más que real. Pero esto significa que el verdadero crítico no tiene otra alternativa que tratar de determinar qué es genuino y qué espurio en el arte de nuestro tiempo: tiene que hacer juicios de valor, y defender sus decisiones de la manera más lúcida, intelectualmente rigurosa y visualmente sensible que sea posible. Cualquier otro curso de acción, llámeselo como se quiera, es fruto de la mala fe y merece ser condenado como la evasión que es. [NYL 12: 57]

La actividad del crítico ha de tener un carácter radical, fiel a su propia experiencia personal de las obras antes que a nada, y riguroso en sus juicios hasta la intransigencia, ya que el juicio tiene connotación moral: versa sobre lo genuino y lo espurio (como en Cavell, las cuestiones de artísticidad y fraudulencia son una y la misma); incluido el hecho de que se juzgue no sólo cada obra individual, sino unas en comparación y *contra* otras. Además de la valorativa, que es la principal según Fried<sup>11</sup>, la función de la crítica no sería ni predictiva ni nomotética. La crítica formal, siquiera contando con una teoría de la modernidad artística que incluye una lógica y una dialéctica, es incapaz de hacer predicciones sobre el arte futuro (salvo de modo tentativo y a muy corto plazo, lo cual sí es parte de la función activa del crítico en el proceso modernista). Tampoco puede formular leyes de su evolución, más allá de describir la dinámica de ésta, la de interpretación-planteamiento problemático-resolución. Por tanto (y aunque Fried no usa estas categorías), sólo quedan: la función descriptiva, que Fried va a determinar, en principio, como analítico-formal; la explicativo-comprensiva, que será de la génesis histórica de los problemas artísticos; y la valorativa, que es la principal. Si bien de la función normativa, o prescriptiva, como vamos a ver, mantiene Fried un componente mínimo, pero importante, por cuanto concierne a la actitud hacia la tradición y hacia los valores artísticos que legitima a un artista como modernista.

Pero la valoración por sí sola no es suficiente: es necesario que el crítico la justifique de modo convincente, pues es la capacidad y esfuerzo por justificarla lo que hace de un crítico

<sup>10</sup> HMW: 77 n 13.

<sup>11</sup> TAP: 219-220.

lo que es<sup>12</sup>; de aquí la temática recurrente de la “objetividad” de la crítica en textos tempranos de Fried<sup>13</sup>. De aquí también el doble problema de la crítica de arte modernista. Por una parte, de cara al público y al lector, la crítica ha de ofrecer una explicación de *cómo se ha de entender, y por tanto, “ver” correctamente* la obra para poder valorarla, y para poder dar cuenta de la valoración que, en particular, ha hecho de ella el crítico; pero debe hacerlo un modo capaz de suscitar convicción, pues ha de “enseñar” al lector el modo adecuado de ver las obras, ya que no está exhibido por ellas de modo evidente; y también ha de persuadirle de la validez de sus juicios<sup>14</sup>. Dice Fried sobre su explicación de las obras de Newman como “estructuras deductivas”:

Uno necesita o bien el credo [del artista], la explicación de Greenberg, o algo similar que le ponga a uno en la pista: como Ludwig Wittgenstein observa en *Investigaciones filosóficas*, las conversaciones sobre asuntos de estética a menudo ponen en juego declaraciones como ‘Míralo de esta manera’. Y una vez que lo hacemos, la diferencia entre el arte de Newman y el de Mondrian o Malevich o Miró se hace evidente. Pero sería un error pensar que los grandes lienzos de Newman ostentan sus significados formales de una forma enteramente manifiesta y autoevidente. Más bien, como Wittgenstein sigue aclarando, el concepto de ver obras de arte de un modo y no de otro es profundamente problemático, y en el caso de lo que él llama ‘aspectos de organización’ (seguramente aquello de lo que aquí nos estamos ocupando) descansa en nuestra capacidad de visualizar esta transformación. [NYL 8: 70/AO: 298-299]

Es decir, el análisis de la obra de arte no es cuestión evidente y es necesario dar cuenta de él, lo cual implica un componente de interpretación (moderadamente, pues pese a todo Fried aquí afirma que las “relaciones” a las que da lugar la obra de arte según el análisis no son un espejismo, un mero producto aparente del propio análisis), y además, un componente de retórica, pues es fundamental el objetivo retórico de persuadir al espectador; objetivo que tiene sus límites impuestos por la propia primacía de la respuesta personal en la convicción, pues el propio espectador, señala Fried, “*debe poner a prueba esos juicios [del crítico] ante su experiencia de primera mano de la obra en cuestión*”<sup>15</sup>.

Por otra parte, el problema se plantea de cara a la propia obra y a su autor. Fried sostiene que el crítico, para ofrecer la justificación de sus juicios, ha de comprender, identificar y hacerse cargo de los “problemas” que el artista ha afrontado en la obra en cuestión<sup>16</sup>, pues se presupone que está es la forma de la actividad artística en época modernista: el análisis tendrá la forma de una “identificación de problemas”. Pero Fried constata también que la dificultad de hacerlo, en el caso del arte contemporáneo, se ha incrementado hasta un nivel sin precedentes históricos: “La mejor pintura actual quizás sea más difícil de caracterizar de cuanto la nueva pintura lo haya sido nunca en los últimos cien años”<sup>17</sup>. Esto lleva a Fried a formular el problema de la crítica de arte modernista como una paradoja<sup>18</sup>, derivada del carácter crecientemente autorreflexivo del arte modernista. Por un lado, por ser autorreflexivo, el arte moderno hace explícitos sus propios problemas y recursos, es decir sus “problemas intrínsecos”<sup>19</sup>; por otro, parece cada vez más difícil su adecuado análisis y su valoración crítica. Aparentemente en desacuerdo con Cavell en este punto, Fried

<sup>12</sup> NYL 8: 69/AO: 297.

<sup>13</sup> MaC: 70, TAP: 215, 221.

<sup>14</sup> HMW: 78 n 16.

<sup>15</sup> HMW: 77 n 13.

<sup>16</sup> NYL 8: 69/AO: 297.

<sup>17</sup> NYL 13: 40/AO: 316.

<sup>18</sup> TAP: 214.

<sup>19</sup> Esta es la problemática noción introducida en “Three American painters”, en el contexto de los problemas del método crítico, por Fried, que éste vincula a su noción de “medio artístico” (pues en efecto, depende de cierta concepción de éste; cfr. TAP: 262 n 8), señalando el estatuto problemático de ambas. Cfr. nuestro apdo. 3.1.5.

explica que la dificultad se debe a que la crítica de artes plásticas tradicionalmente no la ejercen personas con el entrenamiento adecuado, como podrían ser los propios artistas (a diferencia de Cavell, Fried, al menos en esta época, no da a la circunstancia de que los críticos no practiquen el arte del que se ocupan el carácter de un imperativo o de una necesidad operativa, sino el de un mero hecho, que además no es precisamente afortunado, y señala el caso de los literatos, donde la circunstancia es la opuesta), y a que el incremento de reflexividad hace más difícil la identificación interpretativa de los problemas y sus soluciones que se encuentra detrás de una obra, y su valoración, pues las cuestiones puestas en juego son cada vez más refinadas y sofisticadas.

Las exigencias de esta creciente autorreflexividad de la práctica artística justificarían el primado del enfoque analítico-formal<sup>20</sup>, primado que, en época de “Three American painters”, Fried aún afirma claramente (frente a la neutralidad de Cavell al respecto de cuál deba ser el método de la crítica) como la respuesta adecuada de la actividad crítica a aquellas exigencias, en razón de cuál es el tipo de problemas a los que, se presupone, se enfrenta el artista; el presupuesto es que se trata de problemas “formales”. Hay cierta circularidad de la justificación: puesto que la orientación del arte reciente más importante es autorreflexiva, y versa de “problemas intrínsecos”, que Fried presupone son de carácter formal<sup>21</sup>, el método más adecuado es el formal; pero a su vez, ese método tenderá a apoyar el juicio crítico que destaque como más importante aquél arte reciente que se ocupe sólo de “cuestiones intrínsecas”, legitimándolo. Y de hecho, hemos tenido ocasión de comprobar sobradamente que los útiles conceptuales con los que Fried procede en sus análisis son en general nociones de carácter formal, como “figura”, “color”, “dibujo”, “estructura”, junto a términos relativos al proceso creativo de producción, como “automático” y “voluntario”, y otras nociones como “dibujo”; así como las categorías más abstractas del léxico formalista tradicional: “táctil”, “óptico”, “pictoricista”, que presiden su discurso en la época de “Three American painters”, y en muchos textos posteriores.

El procedimiento del análisis formal (y por tanto, de la crítica de arte, al menos en la posición que Fried sostiene en esta época), no lo describe Fried. Pero implícitamente lo ejerce como una especie de *hermenéutica*. Se trata de *reconstruir interpretativamente* cuál es el problema planteado por la tradición, en su estado más reciente, al que responde el autor con la obra dada, tal como esa tradición le llega en el arte del pasado más inmediato. El crítico ha de explicitar en qué consiste la solución propuesta por el artista, así como valorar dicha solución y señalar los nuevos problemas que plantea y las nuevas posibilidades que abre; siempre presuponiendo que los problemas en cuestión serán “internos” al propio arte, y que serán, pues, de algún modo “formales”, y no de otro tipo (no, por ejemplo, de planteamiento temático-iconográfico, o políticos, o de identidad subjetiva). De modo que los conceptos analíticos formales estarán, como en el Greenberg de “After Abstract Expressionism”, siempre entretejidos en una narrativa histórico-genética de los problemas pictóricos y las soluciones presentes en las obras enjuiciadas. La dificultad de análisis del arte más reciente es una constante en los primeros textos de Fried<sup>22</sup>, y conduce a éste a constatar el componente decisonal implicado ya el propio acto analítico-descriptivo, el cual comporta ya la elección

---

<sup>20</sup> TAP: 215.

<sup>21</sup> Lo presupone en su crítica de juventud, pero no tardará en poner las bases para entender que eso sucede así sólo en época modernista, y para poder entender esos “problemas intrínsecos” de obra manera: en otra época histórica, con otra esencia del medio artístico y otra “cultura pictórica”, esos problemas podrán ser de otro tipo, por ejemplo, dramáticos; sin dejar por ello de ser “específicamente pictóricos” (que es la expresión que vendrá a sustituir a “intrínsecos”). Esto es lo que sucede con la “teoría del medio artístico” propuesta en “Shape as form”.

<sup>22</sup> SNML: 37.



entre diversos modos de ver la obra, en principio descriptivamente igual de posibles y válidos, pero que para Fried no son compatibles, pues *sólo uno* lleva a una correcta comprensión y valoración de la obra, y a una sólida justificación de dicha valoración; y sólo el particular contexto histórico del presente y del pasado más reciente, situación donde artista y crítico están por igual ubicados, determina cuál es ese “modo correcto de ver”, que no hay garantía alguna de que todo espectador comparta<sup>23</sup>.

No se trata, pues, de una cuestión de cómo la obra “es”, sino de *cómo “debe” ser vista*; y esto depende de una *decisión* crítica de hacerse cargo de la situación histórica, y de la capacidad de comprenderla correctamente, donde entran en consideración también las intenciones y declaraciones de los artistas y de otros críticos; es decir: *textos* y *discursos* sobre la obra: “Uno necesita el *credo* de Newman, la *explicación* de Greenberg, o algo similar...”. Muy notable es este aspecto hermenéutico que Fried, ya en sus textos críticos, otorga al método analítico, ya que en Greenberg, y en el formalismo, dicho método no era mera cuestión interpretativa (no, al menos, en el sentido que sugiere Fried): allí una obra de arte es lo que es, plantea y resuelve el problema que sea que se proponga en ella, con indiferencia de cualesquiera perspectivas interpretativas sobre la misma que el público, el crítico o hasta el propio artista puedan adoptar en la recepción. Luego, para el formalismo, no es algo que dependa de “textos” ni de “situaciones históricas”, sino sólo de la obra misma. En el formalismo, pues, el análisis no es una interpretación entre otras posibles de lo planteado en la obra, que esté formulada desde una entre varias posibles perspectivas determinadas por cada situación histórica, y que haya que imponer como la única “correcta” por encima de todas las otras perspectivas rivales, sino el intento de constatación de un hecho, un hecho estructural que la obra misma impone y que le es “interno” (por emplear los términos del propio Fried en “Three American painters”). Si hay discrepancia respecto al análisis, no se deberá a que los conceptos que se aplican en ese análisis, y lo que con ellos se encuentre en la obra, sean producto de la situación histórica desde la que el analista los formula, ni de un modo de ver la obra cuya validez esté limitado a ella. Y no parece que otros autores formalistas hayan pensado al respecto de modo distinto al de Greenberg: el artista es creador soberano; pero el crítico no crea, sólo analiza, describe lo que hay, y en todo caso, juzga. No así en Fried: para Fried, “la obra misma”, fuera de los textos, de su recepción, y de la historia, que permiten el acceso hermenéutico a la intención del artista, es muda.

Esto lleva a Fried ya en esta época a plantearse sus dudas sobre la capacidad del utillaje del análisis formal para hacerse cargo del nuevo arte<sup>24</sup>, lo que da lugar a un doble debate con Greenberg y con Meyer Schapiro sobre la contextualidad del régimen semántico de operatividad de las categorías analíticas en la crítica de arte (pero también con consecuencias para la historiografía), y años más tarde, a un debate con Rosalind E. Krauss sobre el conflicto entre el momento de la experiencia y juicio de la obra y el de su análisis. Con Greenberg, el debate concierne a la validez de la categoría formalista analítica de “lo pictórico”. Fried rechaza el uso que Greenberg hace de ella para caracterizar el estilo de la Escuela de Nueva York, porque resulta insuficiente para realizar las discriminaciones pertinentes entre las líneas verdaderamente relevantes en disputa que Fried cree identificar en la evolución del arte reciente, es decir, la óptica de Pollock y la táctil de De Kooning,

<sup>23</sup> En la octava “New York Letter”, leemos; “... no está inmediatamente claro que las líneas de Newman repitan el borde del bastidor [es decir, que estén en relación estructural “deductiva” con ellos] más bien que dar lugar a un conjunto de relaciones geométricas. Porque por supuesto que dan lugar a tales relaciones.” (NYL 8: 70/AO: 298).

<sup>24</sup> SNML: 22.

igualmente abarcables bajo la noción de lo pictórico<sup>25</sup>. Años más tarde, Krauss formuló un argumento contra la práctica analítica de Fried en sus textos críticos, que si bien se dirigía contra la apelación ocasional de Fried a analogías con el análisis lingüístico estructural saussuriano, tiene mayor alcance, y afecta al análisis formal en sí. Krauss objetó a Fried la incompatibilidad entre la inmediatez de la experiencia de la obra, con la correspondiente respuesta personal del crítico a aquélla, que en Fried es la experiencia de un fenómeno unitario e inmediato (“efecto”, “convicción”), y el momento analítico de la estructura de la obra en la escritura crítica, momento este que, según Krauss, siempre descompone e implica distancia. Y la respuesta de Fried, en cierto sentido, viene a dar razón en algo a Krauss: experiencia y análisis son compatibles, pero porque no se dan en el mismo momento; en el texto crítico, la experiencia de la obra sólo se describe retrospectivamente, no puede ser contemporánea al acto de análisis que sólo se realiza en dicho texto, a través del propio acto de escritura de éste. Fried reconoce tácitamente esto a Krauss<sup>26</sup>.

Y con Meyer Schapiro, el debate es aún de mayor alcance: concierne a la operatividad de la noción misma de “estilo”, y a la función estilístico-descriptiva del análisis formal<sup>27</sup>. Para Schapiro, el análisis permitiría descubrir en estilos conocidos aspectos hasta ahora nunca observados, y describir la innovación artística como una serie de cambios en el tiempo dentro de un estilo; en eso consistiría para Schapiro la relatividad histórica del análisis, pero los aspectos así descubiertos serían inmanentes al estilo dado. Para Fried, la noción de estilo es útil en el contexto del arte del pasado, donde se parte de la preconcepción de uno u otro estilo determinado con su repertorio dado de rasgos comunes; pero se habría vuelto problemática en la situación modernista, donde la noción de estilo está siempre por definir en un acto de discriminación formal, y es en ese mismo acto en el que se juega la cuestión de la legitimidad de toda novedad en cuanto que fenómeno artístico. La discriminación entre los estilos de Pollock y de De Kooning sería un caso ejemplar. El grado de dependencia de la descripción y sus categorías respecto al acto interpretativo es determinante: para su tarea, el crítico no puede contar con conceptos o categorías descriptivas libres de limitaciones histórico-contextuales, pues debe modificar constantemente las que usa en atención a las circunstancias históricas sobre y desde las que habla, y mantener cualquier expectativa teórica que dichas categorías pudiesen generar abierta a su posible modificación atendiendo a la novedad introducida por nuevos objetos artísticos que logren suscitar una experiencia de convicción<sup>28</sup>. En época de “Three American painters”, conforme a este giro “hermenéutico”, Fried llegará a sostener que el contenido real de cualesquiera categorías analíticas, sean del tipo que sean, lejos de estar dado, es algo cuya concreción queda como tarea a realizar por el crítico-intérprete en su aplicación a cada obra concreta del pasado. Así sucede también con las categorías estilístico-formales, allí donde las mismas puedan considerarse válidas; ámbito que en este caso es básicamente el del arte occidental, y de preferencia el moderno, pero no necesariamente el de

<sup>25</sup> TAP: 220, 231. Fried reedita la misma objeción cuando censura a Greenberg y sus seguidores más o menos inconscientes que su uso formalista del concepto de “reconocimiento de la literalidad” como “explicitación” hace imposible dar cuenta de las diferencias entre Manet y Courbet (CR: 286-287, 364-365 n 125). En efecto, desde una mirada “greenberguiana” como la de Henry Zerner y Robert Rosen, Courbet aparecería como un caso de explicitación (hipóstasis) de la literalidad del soporte, igual que lo hacía Manet para Greenberg.

<sup>26</sup> Aludimos ya al asunto en nuestro examen de la posición teórica de Fried sobre expresividad corporal y el significado; pero tiene largo alcance, pues afecta igualmente a la mediación interpretativa introducida por el método hermenéutico de la historiografía de Fried. Para el argumento de Krauss, cfr. TAMP: 71-75 y Krauss, “Using language to do business as usual”, en Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds.): *Visual Theory: Painting and interpretation*, New York: Polity Press, 1991, pp. 93. Para la respuesta de Fried, cfr. TAMP: 87; AIMAC: 60-61 n 35.

<sup>27</sup> TAP: 221, 263 n 15.

<sup>28</sup> HMW: 78 n 16.

ninguna otra época o área geográfico-cultural. Sólo que en principio es de este arte del que cabe esperar que se ocupe el crítico, a diferencia del historiador<sup>29</sup>.

En atención a esta exigencia de particularización histórica, el procedimiento crítico de análisis formal es un procedimiento de *análisis de casos singulares*. Tanto el crítico como el teórico tienen el deber de aplicar un procedimiento de análisis de casos concretos, para justificar la pertinencia de los términos en que da cuenta de los fenómenos artísticos<sup>30</sup>, sea para su juicio o para su mero análisis. En el caso del teórico, debe contar con un canon, pues los casos escogidos no pueden ser cualesquiera: deben ser obras, artistas, movimientos que gocen de reconocimiento unánime e indisputado como importantes. En el caso del crítico, la cuestión es más compleja, porque al mismo tiempo que justifica en el análisis la validez de sus conceptos, está justificando e instaurando un juicio sobre el valor e importancia de los objetos analizados, creando él mismo el canon. Por eso la situación del crítico es análoga a la del artista modernista: arriesga su reputación en cada pronunciamiento judicativo, pero no hay ninguna instancia, ni de concepto ni de procedimiento, que le garantice que no se equivocará, ya que todo ha de redescubrirlo a cada instante, y a cada instante puede quedar refutado.

La función del análisis formal con respecto a la crítica es doble. Proporcionaría las herramientas necesarias para entender la pintura reciente, y tendría una función objetivadora y legitimadora a posteriori de los juicios del crítico, los cuales en primera instancia son apreciaciones intuitivas, puesto que Fried sigue presuponiendo, greenberguianamente, que la experiencia y el juicio artísticos son básicamente cuestión de sujetos individuales ante casos singulares: “Todos los juicios de valor comienzan y terminan en la experiencia”<sup>31</sup>; de modo que los juicios basados en el análisis formal, en realidad, no son vinculantes (con lo cual, resulta poco claro en Fried cuál es el alcance de su papel legitimador). Existe el peligro de que el crítico emplee el análisis como retórica legitimadora de entusiasmos que sólo son peculiares de él, pero carecen de validez fuera de sus propios gustos subjetivos. La relación del análisis formal con el juicio crítico de valor es compleja, porque por un lado el análisis ni sustituye ni es vinculante con respecto a la experiencia inmediata de la obra; pero por otro, la comprensión previa de la obra (por medio de lecturas, análisis, etc.) interviene siempre en la experiencia actual de la misma<sup>32</sup>, con lo que hay al menos un componente cognitivo relevante en aquella; y acabamos de ver que para Fried, la obra “en sí misma” no “dice” nada, sino que sólo se la entiende en cierto contexto histórico, que siempre es también discursivo. La comprensión en términos de una reconstrucción evolutiva de la problemática de un artista a lo largo de sus obras, guiada por una perspectiva de análisis formal, “informa” la experiencia de la obra singular y permite captar su contenido expresivo y la intención de su autor<sup>33</sup>.

Por otro lado, empero, Fried reconoce que el método formal tiene *limitaciones*: Para empezar, en Fried (y en el Fried del momento más “formalista” de su primera época crítica) el estatuto de validez del resultado del análisis, por ser una hermenéutica, no es más que relativo. Como el crítico que formula el análisis está tan involucrado en su situación histórica como el artista contemporáneo, sus resultados están determinados por el punto de vista presente desde el que se realiza, y por la interpretación de la historia que proyecta a partir de

<sup>29</sup> Cfr. TAP: 263-264 n 18, ML: 129 n 6, JO: 146 n 13 n 15, HMW: 71, 75, 77 n 4, 78 n 17, AIMAC: 24, 59 n 29, y nuestra exposición de las objeciones de Fried al uso de categorías formalistas y al enfoque “morfológico” en el método historiográfico y en la teoría resultante de su aplicación en 3.5.1., 3.5.2. y 3.11.1., 3.11.2.

<sup>30</sup> HMW: 66.

<sup>31</sup> TAP: 215.

<sup>32</sup> *Ibíd.*

<sup>33</sup> TAP: 244.

él; los juicios a los que da pie se realizan desde la perspectiva de la relevancia de aquello que es juzgado *para el arte del presente*, y por tanto, el grado de objetividad que sus juicios pueden alcanzar es moderado; y su relatividad se incrementa conforme se acelera el ritmo de la autocrítica modernista<sup>34</sup>, ya que, según la teoría de la modernidad de Fried, hay una relación circular entre presente y pasado, en la cual la comprensión y las valoraciones de ambos se codeterminan mutuamente y cambian constantemente<sup>35</sup>. También Fried sugiere que el método formal puede tener limitaciones de aplicación historiográfica, y que para el estudio histórico del arte del pasado no modernista podrían ser más relevantes otros métodos, distintos del formal. Además, el análisis formal no sería capaz de dar cuenta de la importancia de aquellas obras modernas que, no siendo intachables ni totalmente logradas en el aspecto formal, tienen su fuerte en aspectos expresivos o de contenido representativo (para Fried, sería éste el caso del *Guernica* de Picasso), en el supuesto de que alguien, en atención sólo a su propia experiencia inmediata (la “respuesta subjetiva” de que habla Cavell), considere alguna de tales obras importante<sup>36</sup>.

Esto es lo que mitiga la circularidad del planteamiento de Fried, en el que arte de orientación formalista y método formal parecían legitimarse mutuamente: en algunos casos el análisis formal puede equivocarse, la obra ser importante y el enfoque formalista no ser pertinente. Y lo que es aún más llamativo, Fried llegaría a reconocer que hay aspectos portadores de valor que no son “de contenido”, sino más bien “formales”, pero de los que el análisis formal tampoco puede dar cuenta totalmente; como por ejemplo, la corrección de la totalidad de las relaciones relevantes, en la cual Fried, como hizo Greenberg, parece a veces fundar el valor y la capacidad de convicción de la obra<sup>37</sup>. El crítico tiene la primera responsabilidad de intuir esa corrección global, pero nunca logrará dar cuenta totalmente de ella en el análisis. El éxito último de una obra artística, llegará Fried a señalar, sólo se da plenamente a la intuición capacitada, como es la del crítico competente<sup>38</sup>; y aunque se conceda que inhiere en el aspecto formal, cualitativo, o relacional de la obra, es una propiedad que se resiste fundamental e inerradicablemente al análisis. Finalmente, y lo que es aún más decisivo, el análisis, por más que aspire a convencer al espectador de su corrección *descriptiva*, no puede ni debe aspirar totalmente a convencer al espectador del juicio *valorativo* del crítico; pues dada la centralidad de la convicción personal en la teoría del valor artístico de Fried, el espectador sólo debe fiarse, en última instancia, de su propia experiencia a la hora de valorar<sup>39</sup>. Esto pone verdaderamente en cuestión la eficacia y papel de la actividad crítica; como si Fried estuviera respondiendo, y al parecer, asintiendo, a la acusación dirigida por Kozloff a Greenberg, de que el discurso crítico formalista se reduce, en el fondo, a “la apología muda de una reacción visceral”.

Por lo que respecta al criterio de valor presupuesto en la actividad crítica, un aspecto importante es la “relevancia” histórico-evolutiva: la medida en que, conforme a un análisis formal, una obra que el crítico considera lograda identifica un problema de la tradición o “pone en cuestión” el resultado alcanzado por ésta. Dado el carácter historicista y hermenéutico que en Fried adquiere el análisis y la propia actitud fundamental del crítico, forma parte de la función valorativa la tarea de destacar las obras significativas, y distinguirlas de aquellas que no lo son, debido a que no ponen en cuestión los logros del arte modernista

---

<sup>34</sup> TAP: 219, 221.

<sup>35</sup> HMW: 72.

<sup>36</sup> TAP: 215.

<sup>37</sup> HMW: 75.

<sup>38</sup> *Ibíd.*

<sup>39</sup> HMW: 77 n 13.

precedente, ni se comprometen con los problemas que éste plantea; así como señalar las insuficiencias de las soluciones propuestas a problemas formales. Pero más allá de eso, aún está la función de señalar problemas pendientes de resolver, que entra ya dentro de lo prescriptivo, rebasando lo meramente valorativo. Ello ha suscitado muchas censuras dirigidas contra la “crítica formalista”, señalando ciertos hábitos de relación de Fried y del propio Greenberg con los artistas: se les ha acusado, a ellos y su método e ideología crítica, de practicar la llamada “crítica de taller” (*studio criticism*); esto es, la práctica por parte del crítico consistente en acudir al lugar de trabajo del propio artista, y presionar allí a éste para que altere la dirección de su actividad artística conforme al criterio e ideas del crítico, adulterando así su obra.

Valorar la obra como resultado alcanzado en una propuesta de solución a un problema artístico, presupone a su vez otro componente previo de valor, que es el sentimiento del crítico respecto de la obra “lograda”: es decir, la convicción (experimentada en lo que Cavell denomina la “respuesta personal” del crítico a la obra), el cual sentimiento es empírico y mantiene cierta independencia del resultado del análisis, que es posterior. Aquí encontramos una ambivalencia, pues al mismo tiempo que este criterio (que no es otro que el del “gusto”), Fried propone un segundo criterio de legitimación, un criterio que no es enteramente subjetivo sino histórico: la “fecundidad” de una obra, o capacidad de ésta para dar lugar a planteamientos problemáticos y nueva creación de obras relevantes en el arte subsiguiente<sup>40</sup>, ya que, como Fried sostiene que es característico también del artista modernista, el crítico modernista es historicista, y para él es la historia, en definitiva, la instancia última de legitimación: “aquello que a largo plazo determina la validez”<sup>41</sup>. ¿En cuál de los dos aspectos radica la calidad y la importancia de la obra? Y queda aún una cuestión decisiva: de qué tipo son los valores de que se trata en los juicios críticos; en qué sentido se dice de una obra que es “lograda”. Para Fried, por mucho que pueda variar históricamente la determinación del medio artístico y del tipo de problemas que se plantea y que resuelve, por más que cambien los criterios que deciden qué valor tienen las obras, y por mucho que el cambio histórico de la práctica artística esté vinculado con el contexto social e histórico en este sentido, se trata siempre de valores propiamente, irreductiblemente artísticos (no, por ejemplo, de la utilidad social, o el decoro moral), y el tipo de convicción que producen no es reductible ni derivable de otra instancia que el arte mismo.

El crítico juega un papel activo en la dinámica del proceso modernista<sup>42</sup>, que radica en su función prescriptiva, y que es acorde con la inserción del crítico en su propia situación histórica a pie de igualdad con el artista, sobre el que no goza del privilegio de ninguna perspectiva más distanciada históricamente. Consiste en su prerrogativa de señalar a los propios artistas cuáles son los problemas presentados por el arte reciente que a su juicio es más significativo, según su actividad hermenéutica crítico-analítica le permite identificar esos problemas. Estaría así en condición de *prescribir* a los artistas contemporáneos y al arte de su época, como tarea a afrontar, la de proponer alguna solución para tales problemas. Esto equipara en estatuto la figura del crítico a la del artista: como él, corre un riesgo de error al hacer su análisis interpretativo.

.... la crítica que comparte las premisas básicas de la pintura modernista se encuentra impelida a jugar un papel en su desarrollo que es muy similar a, y potencialmente sólo un poco menos importante que, el de las propias pinturas nuevas. Un crítico semejante no sólo expone el significado de la nueva pintura

<sup>40</sup> AO: 218-219.

<sup>41</sup> NYL 12: 59; no incluido en AO.

<sup>42</sup> TAP: 220.

que le llama la atención por ser genuinamente exploratoria, y distinguirá entre estas obras y aquellas que no intentan poner en cuestión o ir más allá de los logros de [artistas] modernistas anteriores, sino que al tratar de las obras de los pintores que admira tendrá ocasión de señalar lo que a él le parezcan fallos en presuntas soluciones a problemas formales particulares, y más raramente, podría incluso presumir de llamar la atención de los pintores modernistas sobre problemas formales que, en su opinión, exigen enfrentarse a ellos. [TAP: 219-220]

Por ello, al igual que para el arte hay valoración, hay también para la crítica un aspecto “metavalorativo”: hay que valorar las posiciones de los diversos críticos y las opiniones críticas diversas; y el criterio al respecto, al igual que para el arte, es el de “relevancia” del crítico y de la posición de que se trate, a la hora de señalar las obras más pertinentes, y de identificar y proponer adecuadamente los problemas resueltos y los pendientes. De modo que se impone a la actividad crítica la misma contextura moral y exigencia de atención continuada y plena que a la creativa.

Fried proclama que el crítico formal será “un crítico moral”<sup>43</sup>; no sólo porque se pone en juego su honestidad como crítico en su ejercicio del juicio valorativo, sino también debido a la responsabilidad contraída por el artista con respecto a la tradición y a su modo de hacerse cargo interpretativamente y responder a ella con su obra, y debido al hecho de que esto se le presenta al artista como situación de la que no puede dejar de hacerse cargo, en la medida en que aspire a ser genuinamente un artista, es decir, en la medida en que sea verdaderamente “modernista”. Por tanto, el juicio del crítico sobre la autenticidad de una obra recae también sobre el propio autor, sobre su integridad personal. Esta aserción de Fried, que parece difícil de conciliar con lo que se esperaría de un autor que sería un ejemplo tan típico como tardío del molde “modernista-formalista”<sup>44</sup>, se hace plenamente inteligible si además del aspecto hermenéutico otorgado por Fried al análisis formal tenemos en cuenta la contextura moral de la acción humana, que Fried atribuye, junto a Stanley Cavell, al acto creativo en general, y particularmente, al ejercido en la “situación modernista”<sup>45</sup>. En razón de ello ha observado Caroline A. Jones que la teoría del arte de Fried (refiriéndose tanto a su concepción normativa de la crítica como a su teoría propiamente dicha de la modernidad y del medio artísticos) equivale a una filosofía moral del arte modernista<sup>46</sup>. Si Cavell convertía las elecciones de los artistas sobre cuestiones particulares en actos morales ineludibles, Fried se habría apoyado en la tesis cavelliana de la indisociabilidad de ser y deber en disciplinas creativas y teóricas aparentemente no morales, con el fin de imponer la aceptación de lo que él mismo caracteriza como actitud fundamental del modernismo como deber para el artista<sup>47</sup>. De acuerdo con lo que Jones llama la “filosofía moral del arte” de Cavell y Fried, aceptar el modernismo como paradigma de la práctica artística sería un deber moral para el artista, porque sería la única manera de mantener la existencia del arte en el presente, de modo análogo a como en Thomas S. Kuhn la ciencia normal paradigmática garantiza la prosecución de la actividad científica, imponiéndose como responsabilidad profesional para el científico aceptarla<sup>48</sup>.

<sup>43</sup> TAP: 219; cfr. también JO: 101, CR: 286.

<sup>44</sup> Ya hemos mencionado que Fried, pese a su ambivalencia al respecto, señala como una constante de toda su crítica la preocupación por hacer juicios éticos sobre cuestiones relativas a modos de subjetividad, y la vincula con su interés por el problema de la impersonalidad y la expresividad en la obra y la actividad artísticas (TAP: 16). A la vertiente ética de la crítica corresponderá una “ética artística” (ML: 101-102; cfr. 3.9.5.).

<sup>45</sup> Fried reacciona contra la distinción entre acción ética (moralmente impuesta) y acto creativo (libre, gratuito). Aunque eso le acerca a Cavell, hay un matiz de diferencia entre ambos autores; cfr. el apartado 2.6.1.

<sup>46</sup> En su artículo analítico-polémico “The Modernist paradigm”; cfr. TMP: 512, 522.

<sup>47</sup> TMP: 513.

<sup>48</sup> TMP: 522. Jones se apoya en las indicaciones de Walter Hoppes en un texto de introducción a la exposición de Stella de 1966, donde Hoppes sostiene que el modernismo es un “imperativo moral” para Fried (TMP: 522 n 60).

Esto es de importancia para el argumento de Jones sobre el uso “normalizador” de la noción kuhniana de “paradigma” en Fried y Cavell. Jones ha acusado a Fried, y también al primer Stanley Cavell, de haber tratado de imponer el modernismo como un “paradigma”, al introducir la noción kuhniana de “paradigma” dentro de su teoría de la modernidad y del medio artísticos, con el pretexto de transformar el esencialismo greenberguiano en un “antipositivismo” antirreduccionista. Paradigma que sería de doble nivel, aunque este hecho quede algo desdibujado en Jones: un modo de pensar para la crítica (que hacia 1965 Fried consideró caracterizado por un método “formal”), y un modo de proceder, o más bien una actitud, que no un “estilo”, para la práctica artística; tan “modernista” es el crítico como el pintor. Como sucede en Kuhn con la “ciencia normal”, Fried y Cavell habrían imaginado el modernismo como único marco conceptual legítimo posible para el arte de su época, por encima, contra y a pesar de cualesquiera otras alternativas que pudieran presentarse como posibles paradigmas en conflicto, los cuales quedan deslegitimados. Según Jones, las obras literalistas para Fried, como para Cavell las pinturas Pop, serían “objetos liminales” que ponen a prueba, y según ella, en “crisis”, ese “paradigma modernista”; es decir, serían para este paradigma algo parecido a lo que son las “anomalías” en Kuhn para la ciencia normal<sup>49</sup>. A Fried eso le llevaría a un discurso agónico, autodefensivo, que trata de neutralizar las anomalías y de reestablecer la normalidad paradigmática del modernismo, mientras que a Arthur C. Danto esos mismos hechos le llevarían a un verdadero relativismo pluralista<sup>50</sup>.

Ahora bien, Jones explica esto como una maniobra compensatoria destinada a reafirmar el poder del modernismo como “paradigma” al presentarlo como tal, y orientada simultáneamente, al revestirlo como “antiesencialismo”, a escapar de las acusaciones de “reduccionismo”, es decir, de autoritarismo, estrechez de miras y anquilosamiento, dirigidas contra la posición crítica y la práctica artística modernista por sus adversarios a lo largo de los años 60. Jones resucita un tópico algo manido: se habría producido en esos años, una “crisis” del modernismo<sup>51</sup>, institucional tanto como teórica, de la que formaría parte la oleada de detractores, y a la que la estrategia “paradigmática” de Fried respondería<sup>52</sup>; estrategia en la que se manifestaría una fuerte sensación de crisis y angustia por parte de los entonces partidarios del modernismo. A pesar de que, según Jones, el Fried actual sería ambivalente al respecto de si hubo tal crisis<sup>53</sup>, Jones considera que este intento de “reubicación” no habría conseguido realmente limar el aspecto rígido de la posición de Fried, puesto que no sólo dicha posición estaba ya constreñida por la función paradigmática y única del Modernismo en el modo de pensar de Fried<sup>54</sup>, sino que además, la propia noción de “paradigma” kuhniana hace imposible todo intento de tipo pluralista o relativizador, ya que, en la propia formulación original de Kuhn, esa noción lleva un componente autoritario incorporado: es una noción legitimatoria, que designa una posición teórica que logra establecerse como *único* modelo

<sup>49</sup> Jones observa que Fried muestra una cierta mayor debilidad por el Pop que Cavell, pero explica que Fried habría dejado el Pop fuera de consideración en su reflexión metacrítica (TMP: 517).

<sup>50</sup> TMP: 512, 517.

<sup>51</sup> TMP: 494; cfr. también este tópico en el debate entre Fried, Krauss, Hal Foster y Benjamin Buchloh, donde Buchloh sostiene que hubo esa crisis (TAMP: 65, 76-77, 78), suscitando respuestas negativas a ello de Fried y, sorprendentemente, también de Krauss (TAMP: 78-79).

<sup>52</sup> Por “crisis”, Jones se refiere a lo que Fried identificaba como el surgimiento de la posición literalista como posibilidad negativa y perniciosa de lectura de las tesis greenberguianas sobre el modernismo como reconocimiento y afirmación de la literalidad del arte.

<sup>53</sup> Jones cita (en TMP: 494 n 9) pasajes de la “Introducción” a *Art and objecthood* que parecen contradictorios: en unos, Fried niega que hubiera tal sensación de crisis (AIMAC: 13), y en otros, indica que en “Art and objecthood” hay una sensación de lucha interna, como reconociendo que hubo tal crisis (AIMAC: 46). Fried negaría esto segundo en su respuesta a Jones, pero en honor a la verdad, aquí Jones lleva razón.

<sup>54</sup> TMP: 496-497.

válido sobre todas las demás, y que establece la *necesidad* de ese establecimiento como condición de posibilidad de la prosecución de la práctica tradicional de la ciencia: un concepto, para Jones, inherentemente normalizador, y por tanto “modernista”, que excluye todo pluralismo metodológico.

Jones arguye que, al igual que ocurre en Kuhn, en Fried la evacuación del teleologismo característico del modernismo no se produce más que superficialmente, porque en el fondo hay una tensión entre un relativismo contextual y un progresismo evolucionista<sup>55</sup>. Y, probablemente incitada a ello por la noción de “fecundidad”, sostiene que el propio Fried preservaría la tensión al indicar que, aunque teóricamente infundada, la visión teleológica es descriptivamente adecuada para dar cuenta del momento presente<sup>56</sup>. Fried seguiría en un modelo que entiende el modernismo como progresión hacia la esencia irreducible de toda pintura. Jones dice de Kuhn<sup>57</sup>, pero también podría decirlo de Fried, que en el fondo mantiene el teleologismo porque sería incapaz de admitir la posibilidad de cambio histórico como “retroceso” a un estado reconocible por él como más primitivo o precedente: como para Kuhn, para Fried la marcha fecunda al futuro es siempre un ir a mejor. Jones detecta incluso, en Kuhn y Fried, una creencia parateológica en una fuerza superior, la cual en Fried impulsaría la evolución del modernismo hacia resultados artísticos satisfactorios, y en Kuhn, la de la ciencia hacia paradigmas cada vez más potentes<sup>58</sup>. La sugerencia de Jones es poco creíble, pues Fried nunca dice que esté garantizada una evolución de este tipo, sino que, al contrario, es un rasgo de la situación modernista, como situación de crisis, que semejante evolución a mejor *no* esté garantizada.

El análisis de Jones tiene sus imprecisiones. Para empezar, por lo que hace al propio Kuhn, pues Jones tiende a ver la noción de “paradigma” ligada sólo al establecimiento de las condiciones de práctica de la “ciencia normal”: tiende a marginar el hecho de que a Kuhn le interesó explicar el *cambio* teórico, y que veía los períodos de crisis y cambio, donde aún no hay ciencia normal establecida y el científico se enfrenta a desafíos teóricos, como aquellos donde la práctica científica se aproxima más genuinamente al verdadero pensamiento. Pero también es impreciso por lo que hace a Fried. Jones señala, pero presta insuficiente atención, al rechazo del formalismo por aquél en favor de un “modernismo” a secas, que no es formalista<sup>59</sup>; además, no parece detectar tal cambio de posición más que en el Fried actual<sup>60</sup>. Es como si no llegase del todo a relacionar las declaraciones “antiformalistas” del Fried actual con el movimiento antiesencialista del Fried de los 60 (aunque Jones las menciona en el contexto de la discusión sobre el esencialismo); ni, por tanto, a extraer todas las consecuencias de su observación<sup>61</sup>. Jones se percata de que Fried reformula la concepción greenberguiana de la tarea cognitiva del modernismo en términos menos positivistas que Greenberg, cosa que para Jones quiere decir menos exclusivamente cognitivos (lo cual es algo

<sup>55</sup> TMP: 498.

<sup>56</sup> Su ejemplo es el tratamiento de Stella por Fried: sólo autorizaría la reintroducción de elementos de ilusionismo espacial en el arte avanzado como el de Stella a condición de poder purgar su carácter potencialmente regresivo a situaciones históricas pasadas del arte, mediante la apelación a conceptos matizadores como el carácter “puramente pictórico y óptico” del tipo de ilusionismo reintroducido (TMP: 495; cfr. SaF: 78).

<sup>57</sup> TMP: 499-500.

<sup>58</sup> TMP: 506.

<sup>59</sup> TMP: 492 n 5.

<sup>60</sup> Jones cree localizarlo en la “Introducción” a *Art and objecthood* (AIMAC: 19).

<sup>61</sup> No hay referencia directa en su análisis al rechazo por Fried de las “categorías morfológicas”, ni a la noción de “reconocimiento” y el intencionalismo cavelliano que hay detrás. Pero sí una referencia lateral (TMP: 515 n 46): dice Jones que, para Fried, una razón de desacuerdo con el formalismo greenberguiano sería “haber puesto en peligro” (más bien: haber ignorado) el nexo estructural entre las nociones wittgensteinianas de esencialidad historizada, convicción, convención y conciencia.



positivo para Jones); la formulación greenberguiana, por contra, sería “positivista”, al consistir en un mero conocimiento por desvelamiento progresivo del “dato positivo” de la esencia del medio, lo que para Jones es un vicio positivista<sup>62</sup>. Parte importante de la analogía entre el antipositivismo en Fried y en Kuhn consistiría en reformular el carácter cognitivo de la actividad artística en términos que no son no puramente cognitivos, sino que conceden una importancia crucial al elemento credencial y de fe. En Fried, el rechazo de la positividad, o “información positiva”, sobre la esencia del medio revelada progresivamente sería análogo al menosprecio en Kuhn de la positividad del dato sensible en ciencia<sup>63</sup>. Al igual que Kuhn privilegia la creencia y los procesos retóricos de adhesión a un paradigma frente al dato positivista, Fried privilegiaría la convicción frente a la esencialidad del medio o frente al conocimiento histórico positivo del arte del pasado. Pero este relativismo de Fried, que sólo rendiría verdadero fruto en su historiografía, en su crítica de arte se habría quedado en nada.

En su respuesta a Jones<sup>64</sup>, Fried no ofrece mucha argumentación contra las acusaciones de aquélla. Lo que más parece ofenderle es que Jones atribuya a sus textos críticos un *pathos* “defensivo”: Fried niega que hubiera tal experiencia de crisis del modernismo en los años 60, o que sus formulaciones antiesencialistas y su apelación a Kuhn de entonces tuvieran tal carácter “reactivo”; y niega también haberse sentido jamás bajo acusación de “reduccionismo” (al negarlo, Fried entiende que el único “reduccionismo” es el literalista; pero evidentemente, Jones con ese término se refiere a algo distinto). Probablemente, Fried contestaría a las críticas que le dirige Jones por su insuficiente relativismo, diciendo que ciertamente él considera la obra de los artistas modernistas la única manifestación válida de la pintura en su época<sup>65</sup>; pero que lo hace sólo en virtud a la calidad de sus obras singulares a la luz de su propia respuesta personal a ellas, y no en virtud de consideraciones sobre presupuestos teóricos que impliquen la adscripción de dichos artistas a ningún “paradigma” dominante de práctica pictórica. Y hay que señalar que Fried, en general, para lo que apela a Kuhn no es para referirse al modernismo como “paradigma”, ni para proclamarlo paradigma único, sino al contrario, para subrayar la *variabilidad histórica de cada medio, o práctica artística*, es decir, la fluctuación histórica de “paradigmas” artísticos (y ello, como argumento antipositivista, léase “antiformalista”), y probablemente también, para caracterizar la “situación modernista” en artes plásticas como la de una *ausencia de todo paradigma sólido y de toda práctica “normal”*. He aquí lo que significa en Fried “paradigma”: la noción de “paradigma” en Fried no se refiere al formalismo ni al modernismo como posiciones teórico-críticas, sino a las sucesivas formas históricas de concebir (por parte de los propios artistas, antes aún que de los teóricos o de los críticos) la práctica de las artes y sus medios; y, siguiendo en esto a Cavell, el modernismo como práctica artística sería, para Fried, kuhnianamente “dis-paradigmático”: no es ni tiene “paradigma”, ni tiene otro supuesto teórico que la “convención maestra” del modernismo de que el artista actual ha de medirse con lo que unánimemente sea considerado como los logros más importantes del legado del arte del pasado<sup>66</sup>.

Sobre otros posibles enfoques metodológicos no formales (sociológico, iconográfico) de la crítica<sup>67</sup>, Fried admite que pueden ofrecer contribuciones significativas a la comprensión

<sup>62</sup> El “vicio” sería entender el conocimiento como mera “información”; ya que Jones, postmoderna declarada, conforme a la ortodoxia de la academia norteamericana prefiere una concepción del conocimiento en la línea de Foucault: como arma de poder y de persuasión retórica.

<sup>63</sup> TMP: 497.

<sup>64</sup> “Response to Caroline A: Jones”, *Critical Inquiry*, vol. 27 no. 4 (Summer 2001), pp. 703-705.

<sup>65</sup> AIMAC: 19.

<sup>66</sup> HMW: 70.

<sup>67</sup> TAP: 214-215.

de la obra. Pero sostiene que esos otros métodos no son capaces de discriminar entre obras de un mismo artista, y que en el siglo XX, la dirección general seguida por el arte que se manifiesta como más significativo a la experiencia inmediata, desautoriza el empleo de los mismos, porque ese arte resulta ser el modernista, centrado en cuestiones intrínsecas a las propias prácticas artísticas y a sus medios; cuestiones que Fried entiende como “formales” (ello depende, claro, de que se acepte, con Fried, que es eso lo que dice la experiencia del arte moderno). Esto lleva a Fried a una discusión con la crítica de arte marxista, que es una de sus inquietudes de este período, sobre los conceptos de análisis adecuado, la naturaleza de los valores aplicados en el juicio, y la objetividad del juicio y de la descripción.

De hecho, entre los primeros esfuerzos críticos de nuestro autor se cuentan algunos textos centrados en el debate con las corrientes marxistas de la época, como la reseña “A question of form” (sobre el libro *My Sad Captains*, del poeta británico Thom Gunn), uno de sus primerísimos trabajos, publicado nada menos que en la *New Left Review*<sup>68</sup>, y donde Fried hace una verdadera declaración de intenciones: “Hay en este país una notable tendencia por parte de los críticos que son sensibles a cuestiones sociales a fundar juicios sobre la excelencia artística sobre bases en gran medida ideológicas”, se lamenta Fried; y propone, por contra, analizar la obra de Gunn desde un punto de vista de técnica de versificación,

.... en la convicción de que ningún grado de congruencia entre las actitudes de un poeta y los compromisos de un grupo o partido concreto excusa la mala escritura; y de que es la tarea principal del crítico de cualquier época, no importa cuan políticamente beligerante sea, la de defender ciertos criterios de excelencia que son siempre *por lo menos* formales.<sup>69</sup>

“Por lo menos...”; formalismo hay en esta declaración, aunque con un margen de reserva (consistente en que, tal vez, el criterio formal no sea suficiente). Y Fried pone manos a la obra, con un verdadero esmero que revela su formación académica fundamental en el estudio de la literatura inglesa, y deja vislumbrar la densidad analítica de algunas de sus piezas maestras posteriores sobre arte abstracto; haciendo, de modo muy peculiar, del propio ejercicio de su posición una demostración y un argumento en favor de ella.

En otra de sus piezas más tempranas, “Marxism and criticism”, sobre arte plástico en este caso, aborda el tema de la crítica social marxista del arte de modo más directo; y el blanco de sus críticas es el entonces influyente y hoy día aún más internacionalmente célebre crítico, historiador y poeta marxista John Berger, y su libro *Permanent red*<sup>70</sup>. Berger criticaba el arte abstracto norteamericano, y el arte moderno reciente en general, como síntoma de decadencia moral de la sociedad burguesa. Fried le reprocha, a su vez, su proceder arbitrario y rapsódico, exigiendo una correcta y sensible adaptación de las nociones marxistas a la especificidad del objeto abordado (es decir, el arte, y las artes plásticas, para más señas); o como dice aquí Fried, exigiendo una formulación “en términos de las artes visuales”<sup>71</sup>:

Mi objeción fundamental no es que Berger parta de una posición de aceptación de la teoría marxista. En el mundo en que vivimos se puede esperar que cada vez más críticos partan de premisas políticas similares. Pero lo que es imperativo es que el crítico defina sus términos; que muestre con sensibilidad y rigor lógico la utilidad, y si es posible, la necesidad de emplear conceptos y terminología marxista. [MaC: 71]

<sup>68</sup> “A question of form”, *New Left Review*, no. 12 (Nov.-Dec. 1961), pp. 68-70.

<sup>69</sup> Op. cit. p. 68. Las cursivas son del propio Fried.

<sup>70</sup> John Berger, *Permanent Red: Essays in seeing*, London: Methuen, 1960. Otro texto donde Fried se dedica mayormente a atacar a Berger (tachándole de manipulador, aunque bienintencionado, de la opinión pública y el gusto) es “Two success stories”, *Arts Magazine*, 36 (May-June 1962), pp. 26-28; cfr. sobre todo las pp. 26-27.

<sup>71</sup> MaC: 70. Usa aquí Fried una expresión, “artes visuales”, que luego ha repudiado por ser “purovisualista”.

En el caso de la literatura, ese logro habría sido ya alcanzado, según Fried, por Georgy Lukács, ya que se trata de un arte representacional, y para un crítico literario marxista la “objetividad” cobra un sentido directamente relacionado con cierta precisión de la representación literaria respecto de lo representado. Pero no así en las artes plásticas contemporáneas, las cuales no son figurativas: Fried está exigiendo al marxista que ofrezca un criterio de juicio, marxista, sí, pero acorde con la naturaleza de lo juzgado, en el caso del arte moderno, acorde con los recursos de la abstracción. De otro modo, no puede llegarse a ningún tipo de objetividad que refrende el juicio crítico, ya que el sentido del término “objetividad” no está correctamente definido, ni tampoco el de los restantes términos específicamente marxistas en su aplicación al arte; y es esta falta de “objetividad” lo que Fried echa en cara a Berger.

Pero lo que más parece irritar a Fried de Berger y del marxismo no son deficiencias de método crítico artístico, sino de concepción social, ética y antropológica: es decir, el marxismo en sí mismo, su teoría de la cultura, más que su aplicación al arte. Las ideas de que la posición social del artista y el papel de la actividad artística tal como hoy se conocen, son mero producto de la corrupta sociedad burguesa, y de que desaparecerían bajo una radical transformación en una sociedad socialista justa, o de que todo potencial e iniciativa de mejora social haya de ser mérito de la colectividad más que del individuo, no son algo que Fried pueda aceptar. Hay una línea de Berger que Fried cita y que debe haberle calado más hondo de lo que quizás entonces él pensara, ya que toca el problema de la honestidad del artista y de la verdadera comprensión de su intención por su público: “todo artista burgués sincero en nuestra sociedad se enfrenta a la posibilidad de ser malentendido; y esto es destructivo para la imaginación”, dice Berger. En la sociedad moderna, la crítica de arte, como el propio arte, corre el peligro de verse convertida en una farsa: esto es algo, y hemos tenido numerosas ocasiones de constatarlo en capítulos precedentes, de lo que Fried se volvería dolorosamente consciente; como para Cavell, para él será un “dato” constitutivo de la “situación modernista”. Por ello mismo, Fried se resiste a pensar que toda problemática de la integridad personal del productor de arte y de su público y crítica quede resuelta y disuelta en la futura “sociedad sin clases”. Y por encima de todo, se resiste a lo que cree ser el rechazo marxista de todo papel en la evaluación “objetiva” de productos culturales de lo que Cavell llamaría la “respuesta subjetiva” (“por ejemplo, los sentimientos que yo podría tener ante un Pollock”, dice Fried<sup>72</sup>), que es la base fundamental en la crítica de arte según Cavell, y también según Fried; rechazo que para Fried sería equivalente a abjurar de “la propia naturaleza de la experiencia estética”<sup>73</sup>. Esto hace para Fried opaco el proceder del crítico marxista, ya que ni muestra en qué fundamento sustitutivo de la respuesta estética personal motiva su juicio, ni está claramente definido el sistema de conceptos con los que se propone justificarlo, “objetivarlo”. El procedimiento que propone Fried se basa, por contra, en la respuesta personal y procede a fundamentarla con conceptos lo más claramente definidos que sea posible, buscando su máxima objetividad posible, dentro de límites razonables.

El crítico e historiador del arte T. J. Clark devolvió a Fried estas críticas, dirigiendo un argumento notable contra los fundamentos metodológicos de su práctica crítica (y también de la de Greenberg), en el marco de un debate que tiene amplias consecuencias para la historiografía artística y en particular la interpretación histórica del arte modernista<sup>74</sup>. El

<sup>72</sup> MaC: 71.

<sup>73</sup> Ibíd.

<sup>74</sup> Para el argumento de Clark, en su “Clement Greenberg’s theory of art”, contra el método crítico de Fried y Greenberg, cfr. esp. CGAT: 55-57 y la contestación del propio Clark a la respuesta de Fried, “Arguments about

argumento de Clark se centra en dos aspectos, en los cuales el método de Fried coincide con la práctica crítica de Greenberg: en el plano del análisis, el centrar la atención en propiedades que se pretenden exclusivamente artísticas de la obra de arte; en el plano de la valoración, la referencia a valores supuestamente específicos, y el papel de la “respuesta personal” del crítico. Y la crítica principal a Fried es que su posición oculta presupuestos ideológicos de trasfondo religioso y burgués.

Llaman la atención a Clark, sobre todo, los términos agónicos de la descripción de la experiencia del arte modernista por Fried y Cavell, en las circunstancias históricas del arte modernista, donde es posible jugar con la posibilidad de reconocer la falta de acuerdo entre las expectativas sobre lo que un medio artístico exige como requisito y ofrece como experiencia, es decir, la “esencia históricamente determinada” de su medio, y lo que ofrece la experiencia de casos particulares de objetos que se presentan como ejemplos de ese medio. En este replanteamiento del problema greenberguiano de la “pureza” radicaría el único mérito metodológico y aspecto de verdad de la posición de Greenberg y Fried (pero también la de Cavell): consistiría en haber insistido en el estatuto peculiar de los enunciados sobre el arte, de los “medios materiales” (es decir, los recursos expresivos lingüísticos) que emplea la crítica, y en la consiguiente exigencia de atención que imponen sobre los individuos que los pronuncian y los lectores que los reciben<sup>75</sup>. En cambio, la distinción entre análisis y juicio le parece a Clark un mero efecto de la retórica del discurso de Fried, en la cual Clark ve la capa superficial de una “doble estructura” donde el único trasfondo ontológico profundo son las apelaciones a la experiencia individual, es decir, el discurso de Fried y Cavell sobre la convicción, más la aspiración de ésta a la validez como objetivación, cuya mera coartada sería la apelación al análisis formal.

Por ello Clark ya no encuentra nada positivo en la apelación de Fry y Greenberg al análisis de “aquello que se da por vía sensible”, algo que en cierto modo Clark identifica y confunde con el momento intuitivo inicial, en que se da la respuesta de la sensibilidad personal del crítico a la obra, momento donde Fried y Greenberg situaron el juicio crítico propiamente dicho, y el cual es precedente al del análisis, como vimos. Con sus apelaciones a Merleau-Ponty, Fried da pie a que Clark confunda e interprete juntos ambos aspectos bajo las nociones fenomenológicas de “reducción” y “epojé”<sup>76</sup>. Y para complicar más el asunto, Clark lee la posición de Greenberg/Fried desde la noción de “lectura detenida”, “fiel” o “detallada” (*close reading*) del *New criticism* en teoría y crítica literaria. Según Clark, la práctica de Greenberg, teorizada en la metodología crítica de Fried, sería una concepción del enfoque del fenómeno artístico como “lectura detenida”, la cual a su vez sería una versión de la tesis fenomenológica del primado de lo inmediato y la percepción, así como de la puesta escéptica entre paréntesis del mundo para acceder al ámbito más originario de una experiencia de verdad. Sería un intuicionismo que pretende poner entre paréntesis toda experiencia del mundo y todo conocimiento; pero Clark desconfía de la naturaleza de esta intuición, que considera inviable y cerrada a nosotros en la experiencia ordinaria de la realidad, porque sería ajena a las “identidades y relaciones normales de la historia”<sup>77</sup>.

---

Modernism”. Sobre “Clement Greenberg’s theory of art”, donde Clark ofrece una crítica del modernismo artístico como época histórica, entendida bajo su formulación greenberguiana, que dio lugar a un intercambio polémico con Fried, tendremos más que decir en el siguiente capítulo.

<sup>75</sup> AAM: 85.

<sup>76</sup> Clark tiene tendencia a confundir el discurso de Fried-Cavell sobre la convicción con la noción fenomenológica sensista de Merleau-Ponty de la “percepción” como intuición e inmediatez, que es lo más parecido a lo que propiamente está en juego con la noción de “análisis formal”; pero, si bien es posible que se trate en ambos casos de experiencia “intuitiva”, no son lo mismo.

<sup>77</sup> AAM: 85.

Dicha posición sería meramente una construcción ideológica burguesa, una versión estética de la mitología de la conciencia libre, que postula un yo trascendental puro y un objeto de contemplación apropiado para satisfacerlo en una experiencia gratificadora que le asegure contra los “desajustes de la historia”. Y Clark denuncia su funcionalidad ideológica a los intereses de la burguesía, al ofrecer una formulación adecuada para la ideología burguesa del mito de la libertad de la conciencia individual, una formulación que la burguesía ya no puede encontrar en la decaída religión<sup>78</sup>. Esta ideología sería una “religión de la intuición”<sup>79</sup>; sólo una religión secularizada como arte podría tomar por específicamente artísticos valores que en realidad se han originado, proyectado desde la esfera extraartística de lo religioso, para atribuir así al arte, a su medio y a sus productos un supuesto valor propio que en realidad, según Clark, el arte no puede tener. La única defensa coherente que cabría hacer del modernismo, y Clark conmina a Fried a asumirla, en vista del papel de las nociones teológicas tomadas de Kierkegaard en su discurso, sería desde una perspectiva explícitamente religiosa<sup>80</sup>. Pero eso implicaría abandonar la retórica que pretende una objetivación apelando al análisis formal: Clark considera que hacer tal fundamentación coherentemente implicaría volver a una modalidad de crítica artística, la de Eliot o Coleridge, en la cual los fenómenos artísticos son reconstruidos como parte de un relato histórico con una componente salvífica y moral, modalidad que Clark considera la matriz originaria del tipo de discurso crítico del cual el formalismo, Greenberg y Fried serían sólo epígonos degradados. El formalismo de Greenberg y Fried sería sólo su fase decadente, una versión donde en lugar de exponer a la vista y articular la posición religiosa para defenderla, se distrae la atención con jerga retórica “técnica” que la oculta (análisis formal, y en Fried y Cavell, problemática de la convicción), y la narrativa histórica queda reducida a análisis de casos concretos, de carácter episódico, y que no construyen una verdadera historia con un sentido unitario y trascendente, sustituyendo la genuina religión por una “religión de la intuición” meramente subjetiva<sup>81</sup>.

La verdadera tarea, crítica o historiográfica, consiste según Clark en reconstruir el objeto de arte como instancia de una cierta historia, desde un punto de vista político, en el que el arte juega un papel destacado, pero subordinado<sup>82</sup>. Los teóricos y sociólogos marxistas del arte, como Clark, pretenderían que el papel real del artista y del arte, como instancias sociales heterónomas, es el de transmisor simbólico de valores sociales, poniendo al crítico en una disyuntiva: o bien ser desenmascarado como un mero ideólogo, un mediador en el encubrimiento de la verdadera naturaleza y origen de esos valores en el ideario social colectivo, al presentarlos como valores estéticos puros, o bien asumir un auténtico compromiso con la explicitación de la misión del arte y el artista, estimulándolos en su tarea de representación de los verdaderos valores progresistas de clase, los proletarios. Una consecuencia de lo cual es la negación del papel de la “respuesta subjetiva” y del carácter absolutamente desprejuiciado y empírico que Greenberg, Fried y Cavell atribuyen al crítico y a sus juicios.

Frente a ello, Fried no sólo afirma la especificidad de los valores artísticos<sup>83</sup>, sino que negará toda la historia social crítica de la modernidad como “negatividad” que Clark elabora

<sup>78</sup> AAM: 86. Según Clark, el interés de Fried en preservar el conjunto de prácticas llamadas “artes” se debería a que ve en ellas una vía de acceso a tal experiencia de “intuición de la apropiación [de relaciones]” por un individuo ante un objeto adecuado a sus exigencias y facultades cognitivas (AAM: 85).

<sup>79</sup> AAM: 88 n 7.

<sup>80</sup> AAM: 87.

<sup>81</sup> AAM: 87, 88 n 7.

<sup>82</sup> AAM: 85, 88 n 7.

<sup>83</sup> Lo que le va a llevar a una posición ambigua, pretendiendo que al mismo tiempo el arte mantenga una cierta

desde su posición, y reafirma el papel independiente del crítico de arte, con su discurso retórico de la convicción, como alguien capaz de establecer el canon de lo válido en arte, sólo sobre la base de su respuesta individual y sus sentimientos de convicción ante la obra, y con independencia de cualquier función asignada desde posiciones políticas o roles sociales<sup>84</sup>: su condicionamiento social se limita a la necesidad de revisar sus categorías de análisis en razón de la cambiante situación histórica desde la que habla. Sin duda Fried manifiesta compartir con los marxistas y con muchos críticos sociales un descontento con el estado de la vida y el mundo modernos, e incluso comparte en parte su acusación de decadencia contra la gran masa del arte actualmente producido, y sus censuras contra la corrupción, banalidad y malentendido por parte del público y la crítica que alaba o rechaza ese arte decadente<sup>85</sup>. Tal vez sean los críticos no-marxistas los que deban apropiarse de conceptos marxistas y ofrecer a la cultura y arte burgueses contemporáneos la crítica despiadada que se merecen, pero que los críticos marxistas no son capaces de aplicarle con pertinencia, aventuró Fried en “Marxism and criticism”; y en efecto, así lo pondrá en práctica con sus coqueteos “dialécticos” y “hegelianos”, como el criterio de “fecundidad” tomado de Merleau-Ponty, y la noción de modernismo como “autocrítica radical”. Pero esto, finalmente, y a pesar de puntuales acercamientos, le llevará por los caminos que no son los del marxismo, sino muy otros.

Ahora bien, he aquí la cuestión que se plantea a continuación: ¿es esta concepción de la crítica algo que Fried mantenga con alguna permanencia, o al menos que haya mantenido mientras duró su período principal de actividad crítica? ¿O corresponde sólo a la posición del momento más formalista de su primera etapa crítica, pero no a su concepción posterior, pongamos por caso, a partir de “Shape as form”? La respuesta es: en parte sí, en parte no. Sí, porque en lo fundamental, la práctica de la crítica que ejerce Fried en sus textos subsiguientes, y el modo como Fried sigue hablando hasta hoy de cómo debería ser la crítica, corresponde a las líneas generales de su teoría de la crítica de arte designada en “Three American painters” y textos precedentes: es hermenéutico-interpretativa (en el sentido de que los análisis se entretajan en una interpretación narrativa, histórico-genética, del origen de los problemas y planteamientos artísticos de las obras analizadas, y esa interpretación cuenta con el marco histórico presente, desde la cual se formula); es de función principal valorativa; el juicio del crítico tiene un alcance “moral”, en el sentido de que conlleva aserciones sobre la integridad y autenticidad artística de los artistas, sus obras y sus soluciones, a la hora de abordar su tradición y sus problemas; el crítico se arroga un papel activo en la formulación de problemas y sugerencia de soluciones para la práctica artística. Y finalmente, de modo casi constante hasta fines de los años 60, Fried hace uso analítico del utillaje conceptual “formalista” ya mencionado. Quizás no todos estos aspectos estén presentes en todos los textos del período, pero en cada texto sí está al menos uno, o varios.

Pero el sí solo es parcial, porque hay aspectos de esta concepción normativa de la crítica que, según Fried, quedarían en desuso en su posterior ejercicio crítico<sup>86</sup>. Desde “Shape as form” (su siguiente texto importante tras “Three American painters”) Fried iba ya a manifestar su desconfianza hacia el carácter “fixista” y poco hermenéutico que entrañaban las

---

función simbólica de representación de una dimensión profunda de la realidad vivida, la de lo “ordinario”.

<sup>84</sup> HMW: 77 n 13.

<sup>85</sup> MaC: 72.

<sup>86</sup> Fried menciona además un aspecto adicional: la concepción hegeliana de la dinámica modernista como “revolución permanente”, que sin embargo, junto con la noción de “problemas internos”, concierne a la teoría de la modernidad, no a la teoría normativa de la crítica. Aquí tenemos en cuenta sólo la noción de “problemas internos” porque tiene consecuencias para la primacía del método formal. Para ambas nociones, cfr. nuestro cap. 3.2. “Teoría de la Modernidad Artística”. Para el componente hegeliano en la metodología historiográfica de Fried, cfr. el apartado 3.11.4.

categorías formalistas, que omiten la referencia al propósito artístico de los autores de las obras, su activa recepción interpretativa de la tradición y su actitud hacia ésta que motiva las decisiones formales tomadas sobre sus obras: son criterios meramente “morfológicos”, que por esta razón Fried encuentra equívocos, imprecisos<sup>87</sup>. Y es así que va a deshacerse de aquella categoría que era de su invención, “estructura deductiva” (la cual dependía exclusivamente de criterios “formales”), reemplazándola por la noción de “reconocimiento” (que exige discriminar en cada caso particular cuándo la morfología de una obra responde al “reconocimiento” por parte del artista de algún problema o aspecto del medio, y cuándo no). Y, aunque Fried continúe largo tiempo usando conceptos formalistas, va a prescindir también desde entonces de la teoría esencialista del medio pictórico que, desde Greenberg, hacía de sustrato y justificación de la permanencia de esos conceptos y de sus pretensiones analíticas de objetividad.

Lo que llevó a Fried a su desarrollo en torno a la idea de análisis formal, problemas internos, etc., es la intuición crítica fundamental de que las obras válidas del arte de esa época eran abstractas, intuición que hasta hoy, Fried nunca ha desmentido<sup>88</sup>. Y es difícil ver cómo sus consideraciones sobre la historicidad de la esencia del medio, sobre la interacción entre lo formal y el tema figurativo, etc., podrían aplicarse a esas obras: ¿de qué tipo de problemas pictóricos diría Fried que se trata en ellas, si es que no de problemas “formales”? La noción de “problemas internos a la pintura”, entendidos como “problemas exclusivamente formales”, quedará fuera de juego al adoptar Fried su propia teoría historicista del medio artístico (en la historiografía de Fried, la sustituirá la noción de “problemas pictóricos”, cuya naturaleza es variable en cada momento histórico). La propia noción de “problemas formales” es también recusada, porque, según argumenta Fried, implica la oposición entre “forma” y “tema” (*subject matter*) y presupone que son independientes; pero Fried sostiene que las cuestiones temáticas influyen en las formales. Fried llegará a desprenderse de la conceptualización de su proceder crítico como “análisis formal”, y a formularla más bien en términos de “crítica de medios específicos”:

Nunca he estado contento con la noción de formalismo; en su lugar hablemos de crítica de medios específicos. En la medida en que cualquier arte opera de un modo que puede entenderse persuasivamente como relativo a medios específicos, entonces serán relevantes aspectos potentes de esa crítica. [...] mi crítica surgió de una convicción en un cierto tipo de tradición de medio específico. [...] Cualesquiera que sean las otras cosas que haga, la crítica ha de identificar y caracterizar los fenómenos sobre los que discute. Si uno lleva eso a su límite, se podría ampliar o desdibujar la noción de medio; y se podría muy probablemente descubrir una actividad en marcha que tiene algún tipo de historia, algún tipo de tradicionalidad – aunque sólo sea prolépticamente. Y entonces uno se descubrirá a sí mismo escribiendo, le guste o no, en términos que pueden ser equiparados a los de la crítica de los años 50 o 60. [TAMP: 85]

La crítica sería de “medios específicos”, por serlo de rasgos específicos de cada medio, ya que la pregunta fundamental del crítico es en calidad de qué medio artístico la obra es convincente, qué rasgos la hacen no-trivialmente convincente en relación con ese medio. Lo que erróneamente el formalismo creyó ser “propiedades y problemas formales” no son necesariamente “formales”, sino “propios del medio”, de un medio concreto, simplemente; y esto puede cambiar históricamente, incluir cosas que no sean “formales”. Pasa así al plano metodológico la proscripción de lo que está “entre” las artes: de ello no cabe ocuparse, si la crítica ha de ser “de medios específicos.” Formulación que no deja de ser frágil, dada la

<sup>87</sup> Cfr. AIMAC: 24, 59 n 29; TAMP: 84, 86

<sup>88</sup> Cfr. IMAC: 19: la obra de los artistas que él defiende, vuelve a sostener Fried, no representa un estilo entre varios posibles, sino “la manifestación válida del arte pictórico en ese momento”.

fragilidad que afecta a la noción de especificidad de medio, y al compromiso de Fried con ella, ya que dicha noción queda tan desdibujada como la posición del propio Fried respecto de los intercambios de recursos entre diversas artes, y tanto más a la vista de las recientes incursiones de Fried en la crítica de fotografía contemporánea<sup>89</sup>.

También en este abandono de la noción de “crítica formal” tiene su parte la constatación de las limitaciones del análisis formal, y de todo análisis en general, para la justificación de los dictámenes valorativos críticos. Fried ha desechado, en razón de ello, su pretensión juvenil de alcanzar la “objetividad” como ilusión vana, declarando errado entender la relación entre el juicio crítico y el método analítico, “formal” o no, en términos de “objetivación” del juicio crítico, y rechazando toda relevancia de la oposición objetivo/subjetivo (que sin embargo, al menos hasta “Shape as form”, había sido una preocupación de cierta importancia<sup>90</sup>): “La idea de ‘objetivación’ es una pista falsa, es decir, que la oposición subjetivo/objetivo que invoco [en “Three American painters”] es irrelevante”, dirá<sup>91</sup>. En vez de “objetivación”, habrá que hablar de “justificación” (con “argumentos y observaciones”) dice ahora Fried. Pero esto deja aún más a oscuras cuál es el papel de esa justificación respecto de la experiencia de convicción del crítico, que además de personal no es vinculante; y en general, cuál sea el papel legitimador de la crítica.

Igualmente ha rechazado Fried el papel del concepto de “fecundidad” en la motivación de un juicio crítico retrospectivo sobre el arte del pasado. El concepto de fecundidad parecía ofrecer otro criterio distinto al de la respuesta individual ante la obra, es decir, al del juicio de gusto; un criterio alternativo y complementario, por su mayor grado de “objetividad” historicista, pues se refería a la relación constatable entre el pasado y los hechos del presente. Pero sería recusado, según Fried, tras “Three American painters”, por dos razones. Primero, porque, según Fried, supondría una abstención y aplazamiento del juicio crítico en espera de eventos futuros; si bien esto no parece exactamente corresponder a la función que en su formulación de 1965 tenía ese concepto, que se refería a la valoración retrospectiva *en el presente* de qué sea lo relevante de las obras del pasado (lo que no exige ninguna retención del juicio: al contrario, invita a pronunciarlo), y no al enjuiciamiento de obras nuevas<sup>92</sup>. Segundo, porque un artista, obra o serie de ellas, del pasado, puede ser muy fecundo en suscitar, entre artistas del presente, el planteamiento de problemas y la propuesta de soluciones que un crítico pudiera encontrar artísticamente erróneos o irrelevantes, y estimular la producción de obras que, para ese mismo crítico, serán de escaso valor artístico: en esto, el caso del Minimalismo como lectura alternativa exactamente de la misma línea maestra de evolución del gran arte modernista, habría sido la piedra de toque del criterio de fecundidad. Y para hacer esas discriminaciones (sobre la relevancia genuinamente artística de los problemas, sobre la calidad de las obras), el único criterio válido al que el crítico se puede y debe acoger es su respuesta personal de convicción ante las obras. Es, empero, muy matizable

<sup>89</sup> Puesto que Fried parece valorarla precisamente porque en ella la fotografía “comienza a tener” rasgos o a explotar recursos, y a incurrir en problemáticas, como la de la teatralidad, antes propias del “gran arte” de la pintura (la “salida del ghetto fotográfico”); y puesto que esto sucede tanto más cuanto que en su transformación en imagen digital, la identidad de la fotografía como medio comienza a tener un carácter algo vaporoso, perdiendo muchos de los rasgos técnicos de su proceso productivo que venían determinando su especificidad como tal medio, incluida cierta limitación de control; de modo que el proceso creativo del fotógrafo digital empieza a parecerse al de un pintor.

<sup>90</sup> Acabamos de ver que la cuestión de los “criterios de objetivación” es el caballo de batalla de Fried contra la posición marxista de John Berger en “Marxism and criticism”.

<sup>91</sup> AIMAC: 18. Una problemática que ya obsesionó a Greenberg en su pretensión de fundar un canon del gusto sobre unos inefables “principios objetivos”.

<sup>92</sup> AIMAC: 18-19.



la supuesta desaparición de la noción de “fecundidad” de la crítica de Fried, pues aún sigue presenten sus ecos en textos posteriores incluso a “Shape as form”<sup>93</sup>. Pero al rechazarla, Fried no hace sino acentuar el protagonismo de la “respuesta subjetiva” y de la función valorativa de la crítica, protagonismo de cualquier modo ya patente en su primera formulación teórica, y corrobora así la continuidad de esa formulación, en lo más fundamental.

### **3.10.2. El giro historiográfico: Relación entre la crítica y la historiografía en Fried**

En la “Introducción” a su primera gran monografía sobre el arte francés anterior al siglo XX, *Absorption and theatricality*, Michael Fried (cuyo libro se publicó en 1980) se cree en la obligación de cerrar el capítulo con una breve nota sobre la relación entre su planteamiento como historiador “científico” a partir de comienzos de la década de 1970 y su posición como crítico en sus escritos de los años 60; y comenta:

...el lector familiarizado con mis ensayos sobre arte abstracto [los escritos críticos de los 60] quedará impresionado por ciertos paralelismos entre las ideas desarrolladas en aquellos ensayos y las desarrolladas en este libro. [AT: 5]

Por otro lado, en sus páginas introductorias a su selección de textos críticos de los años 1960 y primeros 70, escritas 15 años después de la publicación de *Absorption and theatricality*, Fried señala también una notable distancia entre su propia obra de juventud como crítico de arte y su actividad posterior como historiador: “Dicho brevemente: entre yo mismo como historiador de la tradición antiteatral francesa y el crítico que escribió ‘Arte y objetualidad’ hay un abismo infranqueable”<sup>94</sup>; y más adelante, comenta:

Poco después de que “Arte y objetualidad” apareciera, Robert Smithson escribió una carta característicamente brillante a *Artforum* en la que preguntaba: “¿Es posible que haya un doble Michael Fried?” Cualquiera que fuese la respuesta correcta en 1967, la respuesta hoy es sí. [AIMAC: 52]

La comparación entre estas dos afirmaciones alumbra una ostensible paradoja, que Fried refuerza al advertir: “muchos lectores han asumido también que mis escritos críticos e histórico-artísticos forman una unidad sin fisuras. Pero esa presuposición es errónea en varios aspectos”<sup>95</sup>. ¿Cuál es, pues, la relación entre estos dos aspectos y arcos cronológicos de la obra de nuestro autor, si éste reconoce los signos de una evidente continuidad, pero por otro lado, advierte de la existencia de un abismo de diferencia al lector demasiado proclive a dejarse seducir por esos paralelismos?

Para tratar de aclarar esta paradoja, tendremos en cuenta dos aspectos. Primeramente examinaremos las consideraciones generales de Fried, de carácter metodológico, por lo que hace al diferente estatuto axiológico de historiografía y crítica de arte. Y en segundo lugar, examinaremos en particular la relación conceptual entre su propia historiografía y su posición como crítico de arte, lo que nos mostrará como Fried, aunque obligado a reconocer algún tipo de vínculo de su obra crítica de juventud con la tradición teórica del formalismo en artes plásticas, se presenta a sí mismo, en tanto que crítico, como un continuador de la estela de una tradición de discurso crítico (aunque también de práctica artística), que por entonces ya estaba

<sup>93</sup> Cfr. ML: 129 n 6, y diversos pasajes, incluso, en sus textos historiográficos.

<sup>94</sup> AIMAC: 51.

<sup>95</sup> AIMAC: 48-9.

olvidada y desaparecida: la que él denomina “tradición antiteatral”, y cuyos avatares él, en tanto que historiador, se propone estudiar; y cómo presenta su historiografía como la reconstrucción histórica de esa tradición y de sus problemas. Problemas que, a través de Fried y de su polémica con el literalismo, vuelven a la conciencia artística en la contemporaneidad.

Vamos con el primer aspecto. Si bien crítica e historiografía comparten en Fried rasgos metodológicos de lo que ya hemos caracterizado, para la crítica, como “orientación hermenéutica” (y que habremos de puntualizar mucho más para la historiografía en el próximo capítulo), hay un aspecto fundamental que distingue el estatuto atribuido por Fried a la historiografía y a la crítica de arte, respectivamente: el concerniente a la función valorativa o no de cada una de tales disciplinas. Básicamente, Fried asume, “inesperadamente” para él mismo, dice<sup>96</sup> la concepción greenberguiana de la historiografía y de su diferencia respecto de la crítica, y proclama el carácter axiológicamente neutral y no valorativo de la historiografía<sup>97</sup>. La historiografía sería fundamentalmente una disciplina no-valorativa, mientras que la principal tarea de la crítica de arte sería la valoración; los juicios valorativos de obras de arte, y el signo positivo o negativo de los mismos, serían el principal contenido del discurso crítico, por encima de todo aspecto teórico o doctrinal. Sin embargo, mientras que para Greenberg este estatuto de indiferencia axiológica de la historiografía artística suscitaba una apreciación negativa de dicha disciplina, ya que la tarea más importante a realizar con respecto al arte sería la valoración, y ésta quedaba exclusivamente como competencia del crítico), en Fried la actitud es exactamente la opuesta: le preocupa mucho afirmarse en la respetabilidad académica de su condición de historiador, y es frecuente que se exprese contraponiendo la actitud frente a los fenómenos históricos del arte propia del “diletante”, que se empeña y apresura a emitir su valoración sobre ellos, a la del serio y laborioso historiador profesional, que no se deja llevar por tales tentaciones<sup>98</sup>.

Para Fried, la tarea del historiador es de índole hermenéutica: se trata de la comprensión de obras de arte del pasado dentro de su horizonte o contexto histórico<sup>99</sup>. Esta tarea asume el carácter de un giro a la recepción, atendiendo a la respuesta a la obra por parte de su público y a su recepción crítica coetáneos, y así la tarea hermenéutica se concreta en reconstruir la “estructura de los juicios de valor” de los agentes históricos involucrados en la recepción de las obras, artistas, público y crítica incluidos, y en comprender las razones profundas de sus juicios, y, no siendo éstos, tal vez, unánimes, también las causas de su eventual desacuerdo. Y ello, en contraposición a toda pretensión de juzgar las obras, la cual comportaría (parece pensar Fried) la anacrónica adopción de una perspectiva contemporánea, es decir, la de la época a la que pertenece el que enuncia el discurso:

... aquellos comentaristas que han asumido que en mis escritos histórico-artísticos comparto las perspectivas y en particular los juicios de Diderot y otros críticos antiteatrales a los que cito y sobre los que discuto están equivocados. Dicho simplemente, mis escritos de historia del arte son resueltamente no-judicativos con respecto a obras particulares...

En breve, entre mí mismo como historiador de la tradición antiteatral francesa y el crítico que escribió “Arte y objetualidad” se abre un abismo infranqueable. El presente autor [...] no ve modo alguno de negociar la diferencia entre la prioridad dada en su crítica a juicios de valor tanto positivos como negativos y el rechazo por principio de todo juicio de tal tipo en la búsqueda de la comprensión histórica... [AIMAC: 51]

<sup>96</sup> AIMAC: 52.

<sup>97</sup> CR: 14-15, 51.

<sup>98</sup> Cfr. por ejemplo, AIMAC: 73 n. 75.

<sup>99</sup> AIMAC: 50, 51.

Determina en buena medida este carácter no-valorativo la, según Fried, constitutiva “inestabilidad de las categorías históricas” en juego<sup>100</sup>, la cual sería precisamente el motor del desarrollo artístico en este específico ámbito histórico. Los conceptos usados por la investigación historiográfica, tanto los puramente analíticos como los que comportan algún tipo de valoración, son históricamente contextuales, cambian contextualmente de contenido, y desde perspectivas históricas distintas, correspondientes a distintos agentes históricos, cambia su adjudicación a una u otra obra y su valor. Por tanto, la decisión de si, y de cómo, uno de tales conceptos se aplica con verdad o no a un objeto o fenómeno histórico, o aspecto de éstos, es irresoluble desde la perspectiva historiográfica, que no debe pronunciarse al respecto, ni sobre los juicios de aquellos agentes, ni sobre la calidad de las obras mismas. Pues sólo cabe el pronunciar un juicio al respecto desde las premisas o punto de vista estéticos de uno u otro momento histórico<sup>101</sup>. E historiográficamente es indecidible a su vez cuál de las posibles perspectivas es la más legítimamente adecuada para pronunciar un juicio. Al historiador no le compete adoptar la perspectiva de su propia época, ni la de ninguna otra, ni debe pretender “zanjar la cuestión”<sup>102</sup>.

No obstante, una sombra de carga axiológica implícita planea siempre sobre la labor historiográfica de Fried, y se presenta a varios niveles. Primeramente, en la elección del período estudiado. ¿Por qué este autor elige ocuparse precisamente de aquel período histórico que, conforme a su propio modo de ver las cosas, tiene más inmediata relación con sus propios planteamientos de juventud como crítico? En última instancia, se puede decir que, si Fried en su momento eligió el período histórico y área geográfica de la tradición antiteatral francesa como objeto prioritario de su investigación, es porque pensaba que era importante en relación con la pintura modernista del siglo XX; y porque pensaba (y sigue creyendo) que dicha pintura modernista no es un episodio marginal y superado, sino que tiene importancia artística e histórica. Una elección de objeto de estudio como aquella sólo puede partir de una valoración, como manifiesta el pasaje siguiente:

[...] el objetivo de mis lecturas de la pintura francesa de los siglos dieciocho y diecinueve no ha sido hacer juicios de valor en torno a la cuestión de la teatralidad, pero ciertamente da qué pensar el que, como yo sostengo, pintores de la talla de David, Géricault, Millet y Courbet hayan buscado todos vencer lo teatral en su arte. [CR: 51]

En segundo lugar, en la selección de artistas y obras relevantes. Fried se permite seleccionar los artistas que dentro de ese período serían más representativos de la problemática central del mismo, y señalar aquellos que con más éxito (conforme, insiste él, a la perspectiva ofrecida por la propia cultura pictórica de la época, y por su planteamiento problemático) responderían a esa problemática, y evaluar qué obras lo hacen más logradamente y cuáles menos. Así lo reconoce con respecto a Manet: “...mi prolongado interés por Manet descansa de modo importante en la convicción de que los mejores cuadros de Manet ‘sostienen la comparación’ [...] con aquellos de los grandes pintores que le precedieron.”<sup>103</sup>. En *Absorption and theatricality* de entrada se advierte que las nociones y la problemática de la antiteatralidad que Fried va a estudiar son relevantes analíticamente tan sólo para una pequeña fracción de la producción artística de la época, y que sólo a esta fracción se va a prestar atención. Y en *Courbet's Realism* la selección de obras es muy peculiar, atendiendo a la perspectiva de

<sup>100</sup> AIMAC: 49-50.

<sup>101</sup> Y básicamente: o bien el de la propia época a que pertenecen tales fenómenos históricos, o bien el de otra época, en particular el de la época actual del propio historiógrafo.

<sup>102</sup> AIMAC: 49-50

<sup>103</sup> MM: 416. Cfr. también, sobre Menzel, esta vez en detrimento del artista berlinés frente a Manet y a la “tradición francesa”, MR: 256-7.

reconstrucción del proyecto pictórico de este artista, pero en la convicción de que por ser la más representativa (o al menos suficientemente representativa), todas las ausencias quedan compensadas. En tercer lugar, la propia interpretación de las fuentes críticas para el estudio es una interpretación *valorativa*, la cual conlleva una selección y un criterio de relevancia, que es fundamental en el libro sobre Manet<sup>104</sup>. Y no parece que la opinión de los contemporáneos tal como está registrada en documentos coincida necesariamente con las apreciaciones de Fried: ¿desde qué punto de vista puede Fried, pues, realizar tales apreciaciones?

Podemos decir que la historiografía en Fried parte de un tácito compromiso valorativo, que es doble. Primero, con un canon de autores, obras y fenómenos artísticos que se presuponen unánimemente admitidos como importantes artísticamente; aunque manteniendo cierto margen para la divergencia, ya que, por ejemplo, los artistas de los que se ocupó *Absorption and theatricality*, o los propios Eakins y Menzel, no eran, en su mayoría, considerados más que de importancia relativa; y la propia tradición antiteatral era un fenómeno del que, antes de ese mismo trabajo, ni siquiera existía conciencia histórica. Y segundo, con el criterio de una cierta perspectiva jerárquica, si es que no evolutiva, que discrimina lo que llama Fried *ambitious painting*, la pintura “importante”, de la restante, por su aportación a una cierta cultura pictórica, o por la consistencia o radicalidad con que aborda una cierta problemática o la pone de relieve. Se puede decir que la neutralidad axiológica consiste en que esas premisas valorativas no son resultado de la investigación histórica, sino que constituyen su necesario *punto de partida* interpretativo; de suerte que en la propia práctica historiográfica Fried no ejercita juicios de valor: en todo caso, los presupone.

También en la historiografía de Fried hay tomas de posición de otro tipo: sobre cuestiones de índole “teórica”. En muchos pasajes de sus textos historiográficos, Fried adopta un tono combativo y reivindicativo con respecto a ciertas cuestiones de carácter, digamos, ontológico, o político, o semántico: la pérdida de conciencia de la corporalidad en la experiencia artística, el extrañamiento del hombre moderno respecto de su mundo, el olvido de la problemática y la tradición antiteatral, o la generalización de la mirada “purovisualista” sobre el arte moderno. Pasajes de esta índole aparecen especialmente. Por ejemplo en *Courbet's Realism*<sup>105</sup>, al reflexionar sobre la pérdida de conciencia de la corporalidad y sobre la naturalización de las convenciones del modo de visión implicado por la fotografía en un tono que oscila entre la crítica poco menos que la militancia, cuando no adquiere tintes melancólicos. O cuando aparece la temática (originaria en Stanley Cavell) de la “pérdida de lo ordinario” en el mundo y el arte modernos<sup>106</sup>. La obra historiográfica de Fried se inscribe en una época en que la actividad académica en el mundo anglosajón ha estado dominada, en todos los campos disciplinares “humanísticos” y de ciencias sociales, por el influjo e importación de modelos procedentes del pensamiento postestructuralista y la teoría crítica franceses: lo que en el mundo académico anglosajón ha dado en llamarse “teoría francesa” (o simplemente “teoría” a secas)<sup>107</sup>. Un conjunto de perspectivas que parten de una actitud de

<sup>104</sup> En estos segundo y tercer aspectos vemos el ejercicio de un presupuesto hermenéutico básico que Stanley Cavell postula para la Estética, pero que tiene importancia en la obra historiográfica de Fried: el de partir de un canon de obras y críticos cuya relevancia se afirma como punto de partida. Sobre las idiosincrasias de la práctica historiográfica de Fried, y sus paralelismos con la teoría normativa de la Estética formulada por Cavell, cfr. los apartados 3.11.4. y 3.11.6.

<sup>105</sup> CR: 282 y p. 363 n.15. Cfr. nuestro apartado 3.5.7.

<sup>106</sup> Sobre la cuestión del escepticismo del mundo y el origen de la modernidad en Cavell, cfr. el capítulo 2.1; sobre “pérdida del mundo” y modernidad artística, y sobre una utopía política de “lo ordinario” en Fried, cfr. el apartado 3.11.3. más adelante.

<sup>107</sup> Hasta tal punto que en este contexto de la llamada “academia norteamericana”, ideas y formulaciones que en aquellos autores principalmente franceses tenían un carácter polémico, tentativo e incluso provocativamente

base “crítica”, orientada a desfundamentar, relativizar y hacer “genealogía” de cuanto pudiera parecer natural, o neutral, o darse por sentado. En semejante marco toda perspectiva teórica toma inevitablemente un carácter polémico e implicado con cuestiones de legitimación; y la historiografía de Fried difícilmente podría sustraerse a ello, lo que la acerca enormemente al frecuente registro polémico de su crítica de arte. Tal vez haya al menos una cosa que para Fried como historiador es de por sí un valor a afirmar: la historicidad misma y la relatividad que ella conlleva; su historiografía y sus reconstrucciones genealógicas son un arma discursiva enarbolada contra lo que de esencialismo hubo en Greenberg, en el formalismo, en el purovisualismo; y en ese “contra” difícilmente puede haber neutralidad<sup>108</sup>.

Con todas estas salvedades, parece que Fried presupone un reparto de roles disciplinares, donde la “neutralidad” (tomada de algún modo y en alguna medida: como neutralidad provisional respecto al valor artístico de las obras de arte concretas) es requisito de una disciplina de humanidades para aspirar a la respetabilidad del estatuto científico. Y por ello, a la historiografía corresponde la neutralidad, en contraposición a la crítica, a la cual, no aspirando a tal estatuto, le corresponde la función judicial. Pero esta asignación de roles dista de ser unánimemente compartida. Recordemos que hay, por un lado, concepciones, la marxista entre ellas, que defienden la inevitabilidad de la carga valorativa de la historia del arte. Pero por otra parte, hay asimismo concepciones que niegan que la valoración crítica sea la principal o única tarea de la crítica de arte. Mencionemos aquí el caso de Rosalind E. Krauss, caso especialmente relevante en el contexto de nuestra investigación, por ser compañera de generación y de pupillage greenberguiano con Fried, y más tarde polemista tanto contra Greenberg como contra Fried. Krauss abre la “Introducción” a su *The originality of the Avant-Garde and other Modernist myths*<sup>109</sup> con la siguiente interrogación:

¿Es posible sostener que el interés de la escritura crítica radica casi enteramente en el método? ¿Es posible afirmar que el contenido de cualquier afirmación valorativa – “esto es bueno, importante”, “esto es malo, trivial” – no es aquello por lo que la crítica es leída con seriedad? ¿Sino que más bien tal crítica se entiende a través de la forma de sus argumentos, a través del modo como su método, en el proceso de constituir el objeto de la crítica, expone a la vista aquellas decisiones que preceden y predeterminan cualquier acto de juicio?<sup>110</sup>

Krauss formula aquí su posición en polémica contra el “formalismo” greenberguiano. Ahora bien, esta actitud de relegación del rol valorativo en favor del componente teórico, y fuera del estricto ámbito historiográfico, no es ajena al formalismo, pues en su momento originario, al pretender establecer la base de una nueva Filosofía del Arte, el formalismo reivindica dicha actitud<sup>111</sup>. Y no para la historia del arte (pues en ese momento la actitud formalista hacia la inmadura historiografía de signo arqueologista es polémica y negativa), ni tampoco exactamente para la crítica, sino precisamente para la anhelada disciplina de la Teoría del Arte, que se propone como base para todo ulterior discurso sobre el arte de pretensión

---

trasgresor y antiacadémico, en su trasvase al ámbito anglosajón han adquirido un cierto estatuto de discurso dominante: se han convertido en la perspectiva desde la cual parece imperativo abordar cualquier asunto.

<sup>108</sup> Pero cuando se llega a determinadas cuestiones cruciales, Fried parece sentir siempre la necesidad de apelar a algún otro autor (Cavell, Cray, Foucault, Marx, Merleau-Ponty): como si dejara decir a otros aquello que él mismo quisiera decir, pero que, como serio historiador profesional y respetable miembro de la academia, no se cree autorizado a decir.

<sup>109</sup> Rosalind E. Krauss, *The originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. and London, 1985; trad. cast. *La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos modernos*, Madrid: Alianza, 1996.

<sup>110</sup> Op. cit., p. 1.

<sup>111</sup> De modo muy poco kantiano, hay que decir, puesto que para Kant lo principal del ámbito de la experiencia estética, arte incluido, es finalmente el momento subjetivo del juicio reflexionante y valorativo, de atribución de una categoría estética (la belleza o su negación).

científica. Así ocurrió al menos en el momento originario, con Konrad Fiedler<sup>112</sup>, quien considera necesario, justo al contrario que Greenberg, Fried y Cavell, la represión de la respuesta personal”, intuitiva e inmediata, ante la obra artística<sup>113</sup>.

La neutralidad axiológica que Fried asume como normativa para la historiografía artística, es la que cierto formalismo incipiente concibió como igualmente normativa para la proyectada disciplina de la “Teoría del Arte”. Fiedler adopta la perspectiva de la producción, justo al contrario que los tres autores mencionados. Por ello, es natural que limite enormemente el papel del juicio valorativo:

Producción y valoración son dos ámbitos separados. Es un error pensar que el juicio debe ser riguroso frente a las obras, sólo ha de serlo frente a sí mismo. El juicio intolerante ante obras que parecen condenables se basa en la inadecuada hipótesis de que las obras debieran justificar su existencia ante el entendimiento; ahora bien, proceden directamente de una esfera inaccesible a la influencia de la reflexión. La experiencia enseña también que el juicio que se atribuye determinado poder sobre la producción no consigue nada a pesar de todos sus esfuerzos. Con cada generación nacen de nuevo todas las fuerzas que serán productivas, se las aplauda o se las vitupere. Quien quiera juzgar las obras de los hombres tiene que ser, en cierto sentido, indiferente a ellas. No de tal modo que su sensibilidad no participe de ellas, pues lo que el hombre quiera apropiarse intelectualmente ha de aprehenderlo también con pasión; indiferente más bien, en el sentido de que acepta lo existente, sea lo que sea, como algo dado y justificado por sí mismo y no desea oponerle más esfuerzo que el de la investigación y el conocimiento.<sup>114</sup>

Aunque pronto iba a dejar de ser así, y se planteará la disyuntiva entre la aspiración historiográfica a objetividad descriptiva, y la actividad crítica, que en el formalismo anglosajón se establece firmemente como práctica con dos puntos fuertes: el teórico, pero también y sobre todo el judicativo. Pero no todo formalismo ha estado siempre orientado fundamentalmente al ejercicio de la valoración y del gusto, así como no siempre el formalismo estuvo vinculado a la crítica de arte (ni tampoco a la historiografía). La neutralidad axiológica de la historiografía, aún cuando se admitiera que la de Fried es neutral, no sería razón suficiente para considerar que su historiografía se opone al formalismo.

Pasemos, tras esto, al segundo aspecto de la relación crítica-historiografía en Fried. Hay una conexión temática, conceptual, en el orden de los contenidos, entre la crítica y la historiografía de Fried, y esta conexión la da la problemática de la teatralidad. La personalidad intelectual de Fried como crítico de arte se manifiesta con plenitud en la segunda mitad de la década de los 60, a través de la noción de “teatralidad” y de la problemática en torno a ella, que se vuelve centro de su discurso; de hecho, esta centralidad separaría decisivamente a Fried de la estela del formalismo. Por ello, entre sus textos críticos Fried ha señalado sobre todo “Art and objecthood” como punto de contacto entre su crítica y su historiografía artística, por lo que respecta al contenido<sup>115</sup>; y como señala Rosalind E.

<sup>112</sup> Cfr. en la selección de sus *Escritos*, de “Sobre el juicio de las obras de arte plástico” (que versa exactamente sobre esta cuestión), pp. 51-55, 67-70, 95; y de su “Sobre el origen de la actividad artística, las pp. 235-238, donde propugna la separación entre teoría del arte y Estética, debido a la base de ésta en los sentimientos subjetivos ante la naturaleza (algo en que le seguirá después todo el formalismo); pero también en atención a la noción de “gusto”, referida al juicio de valoración del arte.

<sup>113</sup> En Fiedler, op. cit. p. 54, encontramos: “... la persona que desea hacer un juicio seguro sobre las obras de arte debe reprimir en un principio el sentimiento estético que el juicio proporciona ya en los primeros momentos de la contemplación artística, y no debe entregarse a él, sino que más bien debe poseer una visión rápida y capacidad de distinción entre lo artísticamente importante y lo insignificante por una vía autónoma, todavía no indicada”.

<sup>114</sup> *Ibíd.*, p. 96

<sup>115</sup> TAMP: 57-58.

Krauss<sup>116</sup>, el vínculo clave es la centralidad de una problemática en torno a la “convención primordial” de que las obras de arte están hechas para ser contempladas, aunque el término como tal no aparezca en la crítica de Fried de los años 60. Según Fried, el arte de los movimientos neovanguardistas de entonces habría pretendido establecer una relación teatral con el espectador, mientras que la que él sostiene que era la verdadera gran pintura moderna de entonces sería esencialmente antiteatral en este respecto. Pero una análoga noción de “teatralidad” sigue siendo el centro de la historiografía del arte de Fried, años después de haberse clausurado aquella primera época de su trayectoria como crítico de arte:

... hay un importante sentido en el que, como Absorption and theatricality, [Courbet's Realism] investiga las raíces de lo que en 1966-67 yo caractericé como una nueva, decisiva ruptura dentro de la práctica artística contemporánea. [CR: 51]

La historiografía de Fried aparece como la historia del origen de la problemática abordada entonces por Fried, como crítico, en su polémica contra el literalismo del *Minimal Art*<sup>117</sup>.

Sin embargo, esta no es una cuestión simple. Según dice Fried, “a lo largo de esa tradición [antiteatral] estuvieron en vigor los mismos valores que en ‘Arte y objetualidad’”<sup>118</sup>, es decir, el rechazo de la teatralidad de la obra de arte; pero matiza: “en este contexto, la mismidad no es exactamente identidad”<sup>119</sup>, pues en efecto, no son exactamente los mismos términos y conceptos valorativos los que hay en juego en cada caso. A la discontinuidad de la tradición antiteatral tras Manet, se uniría una incongruencia conceptual entre aquella tradición y la formulación de la polémica antiteatral de Michael Fried, su problemático continuador. Ya hemos ofrecido nuestra explicación tentativa de la relación entre el debate antiliteralista y la problemática de la tradición antiteatral francesa, desde la perspectiva de su continuidad<sup>120</sup>. Aquí diremos que Fried señala las siguientes diferencias<sup>121</sup>: En primer lugar, en la crítica de arte de Fried, aparece el término “teatralidad”, pero no el término contrapuesto “drama”, que es inseparable como polo opuesto de aquél en el léxico crítico de la tradición antiteatral, puesto que en ésta se trata de arte figurativo y narrativo, lo cual no es el caso del arte minimalista. En segundo lugar, en la crítica de Fried, el término “absorción” aparece sólo en una ocasión, y con un sentido distinto al de la noción de “absorción” en la tradición antiteatral, y al de la “tendencia absorbtiva” de ésta; en la crítica, se trata de un estado mental de entrega y creencia del espectador en la ficción, que no es “convicción”, porque está garantizado de antemano por rasgos estructurales del medio<sup>122</sup>; en la historia de la tradición antiteatral, es una cualidad expresiva del tratamiento temático y de las figuras de representaciones pictóricas (sentido “objetivo” de “absorción”); y con cierta licencia, es también el estado de “trance virtual de implicación imaginativa” en que las mismas pueden sumir al espectador, si tienen esa cualidad (sentido “subjetivo”); estado que aquí sí corresponde a una genuina convicción, pues nada está garantizado de antemano por el medio. Inversamente, la crítica de Fried contra la teatralidad de las corrientes artísticas de los 60 se juega en torno a la noción de “literalidad”, y del “literalismo”, como reducción objetual de la obra; amenaza que no existe, ni pudo existir, en el marco histórico de la tradición antiteatral: es una estricta novedad, efecto de la teorización reduccionista greenberguiana.

<sup>116</sup> TAMP: 80-81.

<sup>117</sup> AT: 5, AIMAC: 15.

<sup>118</sup> AIMAC: 47.

<sup>119</sup> *Ibíd.*

<sup>120</sup> En nuestro apartado 3.4.5.

<sup>121</sup> AIMAC: 52, 74, n 78.

<sup>122</sup> AaO: 164.

A lo que añadiremos que en la crítica de arte del joven Fried, lejos de la cautela historiográfica ante la inestabilidad de las categorías valorativas, el carácter valorativo negativo de la teatralidad se presenta como categórico, o casi<sup>123</sup>:

El conocimiento genealógico resulta ser impotente para historizar mi relación presente con aquellos ensayos [críticos]: aunque a veces siento como si hubieran sido escritos por otra persona [...] no puedo desconectar mi yo actual de las valoraciones que expresan (aunque no podría escribir esos ensayos ahora, no tengo más remedio que hacerme cargo de ellos). [AIMAC: 51]

Su posición crítica contraria al Minimalismo, dice “no es historizable”: no hay suficiente distancia histórica para que Fried el historiador trate a Fried el crítico como figura histórica<sup>124</sup>, ni para que las obras literalistas y modernistas puedan verse como indiferentes a la cuestión de la teatralidad, a la luz de la indeterminación histórica de esa categoría<sup>125</sup>.

La continuidad o discontinuidad en contenido teórico es importante. No se trata de formular el problema, como propuso Robert Smithson, en el sentido de un conflicto interno entre una voluntariosa faceta “modernista” y una reprimida tentación “literalista” en un joven crítico de arte, de nombre Fried. También sería tentador pensar que la cuestión de “los dos Fried” se salda sencillamente en una cuestión de cambio de posición, de “formalismo” a “antiteatralidad”: el joven Fried como discípulo formalista de Greenberg, hasta “Shape as form”, con una cesura desde este texto; Fried a partir de “Art and objecthood” como teórico antiteatral que se convierte en el historiador de sus propios orígenes en obras maduras. Pero el asunto no se puede resolver en términos tan simples, porque la sensibilidad de intereses de Fried como joven crítico no era lisa y llanamente “formalista”, como hemos visto en varias ocasiones; y porque las raíces conceptuales de su posición antiteatral se remontan a textos anteriores a su madurez crítica y su independencia de Greenberg en época de “Shape as form”: “Some notes on non-composing” es el ejemplo crucial. Sin embargo, no se puede negar que hay una aparente disparidad conceptual entre el aparato categorial “formalista” de la crítica de arte de Fried y el enfoque y conceptos con que estudia el plexo problemático de la llamada tradición antiteatral en su historiografía: hemos llamado a esto una “transformación hermenéutica” de las categorías formalistas, que media radicalmente dichas categorías con cuestiones representacionales “de contenido”. Pero esa transformación es puesta en marcha por un movimiento de crítica al formalismo que tiene su comienzo ya en la crítica de arte de Fried (en nuestro apartado precedente hemos visto cómo), aunque quizás en su crítica de arte de los años 60 sus efectos nunca llegaron a hacerse tan presentes como en su labor historiográfica que comenzaría poco después.

Pero no es sólo por el contenido o la posición teórica (problemática de la teatralidad; posición “antiteatral”) por lo que se puede decir que la historiografía de Fried es un estudio de sus propios orígenes históricos como crítico. Porque también en su investigación historiográfica Fried halla los orígenes del tipo de crítica que, en consideración a su método, su enfoque y su actitud hacia la profesión, Fried se enorgullece de haber practicado. Un tipo

<sup>123</sup> “Casi”, pues también en su crítica de arte Fried admite que no necesariamente la teatralidad implica descalificación; recordemos su reserva ante Giacometti y algún otro artista “surrealista” y por tanto “teatral” (AaO: 171 n 22). Y su posterior reconocimiento de que, dada la variedad adquirida por las manifestaciones de la teatralidad en el arte más reciente, no puede plantearse la discriminación cualitativa en términos simples, de lo teatral frente a lo no teatral (TAMP: 84); recordemos, también, el sorprendente interés de Fried por las obras “conceptuales” de Hanne Darboven; cfr. nuestro apartado 3.6.3. Esta matización podría estar cambiando en tiempos recientes, con la fotografía reciente, donde Fried de nuevo parece volver a ver lo artísticamente bueno y lo antiteatral identificados.

<sup>124</sup> AIMAC: 72 n 74.

<sup>125</sup> AIMAC: 52.



de crítica de arte cuyos precursores Fried va a reconocer en la época de la tradición antiteatral de Grimm, Caylus, Du Bos, Shaftesbury, con la que el joven Fried comparte el carácter polarizado de sus juicios, y en el fino grado de discriminación alcanzado, o agudeza cognitiva<sup>126</sup>, y que exige de la obra antiteatral la total apertura a la inspección crítica rigurosa y exhaustiva de cualquier posible defecto<sup>127</sup>, ya que es este el tipo de obra que necesita una crítica tan implacable y exigente para su pleno ejercicio<sup>128</sup>. Una crítica de arte que comparte la “norma básica” modernista de que todo juicio sobre obras del presente debe compararla con los grandes logros artísticos del pasado<sup>129</sup>. Desde la historiografía y como resultado de ella, Fried proclama el origen en época antiteatral de la crítica de arte “en el sentido moderno”. Aunque debió haber dicho “modernista”, y concretamente, “modernista” tal como lo entiende el propio Fried, como crítico de posición militantemente “antiteatral”, o como lo concibe Cavell al teorizar sobre la crítica de arte desde una “estética de la suspicacia”, donde en cada artista y obra se juzga una cuestión ética de autenticidad o impostura; más bien que como lo entendió Greenberg, o antes que él, los críticos formalistas, con sus análisis formales descriptivos y “cualitativos”.

Este último matiz de diferencia en la concepción de la crítica obliga al propio Fried a rectificar, recogiendo la diferencia en forma de una transformación en el enfoque de la crítica de arte “moderna” antes del Impresionismo (es decir, en la época de la crítica antiteatral) y a partir de él. A partir del Impresionismo, explica Fried, no sólo Manet libera a la pintura del presente de la necesidad de afrontar directamente el problema de su relación y comparación con el pasado tradicional más lejano<sup>130</sup>; sino que tras él, el arte del Impresionismo introduce un nuevo modo de visión que necesariamente afecta también a la práctica de la crítica artística. La crítica antiteatral definía su posición caracterizando “su” arte, aquel en que veía realizado su ideario, por oposición y condena de otro arte, sin posible compatibilidad; pero la naciente crítica impresionista reemplaza la disyunción exclusiva por el “continuum del gusto”<sup>131</sup>:

... la pintura impresionista, “decorativa”, de tamaño modesto, basada en el paisaje y de tipo distinto al *tableau*, en conjunción con las nuevas condiciones de exhibición perceptualmente reposadas y las muestras individuales de obras impresionistas en galerías privadas (tan diferentes del abarrotamiento y la cacofonía visual de los Salones), dio lugar a un modo de visión y de experiencia de la pintura manifiestamente judicativo, autoconscientemente “estético”, que en sí mismo era en gran medida nuevo y seguiría teniendo un efecto tangible en la práctica pictórica de vanguardia. Naturalmente, no estoy sugiriendo que antes de la llegada del impresionismo los críticos fuesen menos judicativos de lo que llegaron a serlo después [...]. Pero hay signos en la crítica de los años 1870 y 1880 de un sutil pero creciente cambio del énfasis retórico y experiencial, desde un tipo de juicio a menudo binario, de todo-o-nada, expresivo de la posición crítica general del autor y ocupado en un abanico de consideraciones representacionales (incluyendo, de modo central las de la absorción) hacia un tipo de juicio menos aparentemente ideológico, más contemplativo o “desinteresado” pero también más rigurosamente

<sup>126</sup> AT: 104.

<sup>127</sup> AT: 216 n 90; Fried lee de este modo al Abate Du Bos.

<sup>128</sup> A esto asocia Fried la exigencia antiteatral de unidad, bajo la peculiar concepción de la misma, a la vez dramática y sinóptica.

<sup>129</sup> MM: 128. Fried dijo esto en “Manet’s sources”, en 1970, y contra las afirmaciones del crítico Edmond Castagnary, una de las fuentes de época que allí considera; pero lo ratificó en 1995, cfr. MM: 415.

<sup>130</sup> MM: 128. No es contradictorio con ello el que Greenberg, como Fried reconoce, mantenga la “norma maestra modernista” de que toda obra ha de ser comparada con los clásicos de la tradición<sup>130</sup>: ahora esa preocupación se canaliza únicamente por la confrontación con los problemas del “arte ambicioso del pasado *inmediato* – su compromiso con lo que podríamos entender como el *presente histórico*”. El propio Fried suscribe esa norma, y la considera extensiva, simple y llanamente, a todo el “formalismo-modernismo”. Sí es más difícil de hacer compatible con la caracterización cavelliana de la “situación modernista” como un momento histórico en que la relación entre el arte del pasado y el del presente se hace problemática.

<sup>131</sup> MM: 618-619 n 22.

comparativo que pretendía llevar a la atención lo que pronto se llamaría “la calidad intrínseca de la propia pintura”. Y uno de los primeros beneficiarios de ese desarrollo fue Manet, que llegaría a ser visto como el mismo prototipo del pintor los méritos distintivos de cuyo trabajo sólo se revelaban de esta manera. [MM: 413-414]

Los rasgos de la crítica “moderna” cuyo origen Fried había creído descubrir en *Absorption and theatricality* no son propiamente los de la crítica de arte en época del modernismo, es decir, de la aplicación de algo parecido al formalismo (aunque al principio aún no exactamente tal) como método de la crítica del arte moderno a partir del Impresionismo<sup>132</sup>. En la nueva crítica, que es la de los albores del modernismo pleno, se abandona el énfasis retórico en juicios polarizados entre la exaltación y la condena, en favor de una insistencia en el matiz; y en lugar de la actitud militante de la crítica antiteatral, se adopta una desinteresada, contemplativa, con una orientación judicativa comparativa, cualitativa, purista, que abandona el interés del crítico antiteatral por cuestiones de expresión de las figuras, para centrar su atención en cualidades que se creen “puramente pictóricas”. Este es el tipo de crítica “modernista”, que permite a Manet ser (mal) entendido y triunfar como “impresionista”<sup>133</sup>.

Hay algo decisivo que establece la discontinuidad histórica, en este caso en sentido literal. Fried va reduciendo su actividad crítica progresivamente a partir de 1967, para abandonarla en 1972, salvo escasas excepciones, durante más de una década. Y ello, como él mismo explica, se debió a una falta de estímulo crítico en forma de nuevos artistas:

...dejé de escribir sobre arte contemporáneo por varias razones. En primer lugar, había dicho la mayor parte de lo que tenía que decir. Mi interés como crítico practicante o crítico-teórico se había centrado siempre en un pequeño grupo de artistas: Pollock, Louis, Noland, Olitski, Stella, y Caro. Hacia 1969 había escrito sobre cada uno de ellos varias veces, y aunque Noland, Olitski, Stella y Caro continuaron desarrollándose todos de formas sorprendentes, cualquier cosa que yo fuera a escribir sobre ellos estaba destinada a resultar repetitiva. En segundo lugar [...] la “teatralidad”, no sólo bajo la forma de Minimalismo, siguió floreciendo espectacularmente mientras que la abstracción en mi sentido del término fue viéndose más y más arrinconada. También esto hizo la perspectiva de escribir crítica de arte menos atractiva: además de defender una vez más el mismo puñado de artistas, hubiera tenido que volver a insistir en que los modos de vanguardia dominantes del momento no eran dignos de ser tomados en serio, y eso, como tuve la perspicacia de darme cuenta, difícilmente iba a interesar a nadie. Nada que hubiera podido decir hubiera mejorado la posición establecida en “Art and objecthood”, que continuó siendo leído y en ese sentido expresando la indiferencia u hostilidad que sentía hacia mucho de lo que estaba teniendo lugar. [AIMAC: 14]

Pero finalmente, lo decisivo fue también una experiencia del final del tipo de crítica que Fried creyó haber practicado con Greenberg, y cuyos principios normativos y operativos había querido teorizar: la crítica valorativa y de aguda atención a las características de la propia

<sup>132</sup> Es discutible el modo en que Fried tiende a silenciar, cuando le conviene, las diferencias entre los críticos franceses de la época de surgimiento del Impresionismo: Moore, Duret, incluso Fénéon y Laforgue, y lo que sólo después serían los críticos propiamente formalistas de arte moderno, que son de una generación aún posterior al llamado “Postimpresionismo”, y además, no son por lo general autores franceses. En cuanto a Greenberg, Fried lo describe de un modo que parece reunir rasgos que ya estaban en la crítica de la tradición antiteatral (la importancia de la comparación con la tradición para el juicio de calidad) con otros que sólo pertenecerían a la crítica moderna: carácter cualitativo, atención exclusiva a cuestiones “pictóricas”, técnicas. Se diría que cuando perfila la diferencia entre los críticos antiteatrales y los impresionistas, Fried está describiendo las diferencias entre Greenberg y él mismo como crítico.

<sup>133</sup> MM: 416. Dice Fried: “...hacia 1884, casi todos los elementos de un punto de vista formalista-modernista greenberguiano no sólo estaban claramente articulados, sino que también habían sido aplicados a la pintura de Manet, la cual a su vez parecía serles perfectamente apropiada. De hecho, Manet pronto llegaría a verse como alguien que había buscado la ‘calidad’ pictórica, en el sentido del valor ‘estético’, con exclusión de virtualmente todo lo demás.” [MM: 415]

obra, en la que el crítico, arriesgando su propia reputación, interviene él mismo activamente en la configuración de la escena artística:

...recuerdo haber tenido la sensación, ya tan tempranamente como a fines de los años 1960, y con fuerza creciente durante los años 1970 y después, que lo que podría llamarse crítica valorativa ya no tenía tanta importancia como antes. Ya no se leía con el mismo interés, el crítico ya no podía imaginar que sus palabras podrían intervenir en la situación contemporánea del modo como, quizás de un modo ilusorio, yo había a veces imaginado que mis palabras intervenían en ella, ya no era necesario forjar reputaciones críticas a base de distinguir el mejor arte del propio tiempo del resto o analizando ese arte con respeto a su tratamiento de cuestiones que fueran, en un sentido fuerte de la palabra, “ineludibles”. Parece clara la inferencia de que el tipo de crítica que Greenberg y yo practicábamos, cada uno a su modo, estaba íntimamente ligado con los valores, cualidades y aspiraciones del arte del alto modernismo que encontrábamos tan convincente, y de que con el eclipse creciente del alto modernismo en los posteriores años de las décadas de los 60 y los 70 (y más tarde) el rol de la crítica se transformó – en comentario cultural, toma de posición “oposicional”, ejercicios de Teoría Francesa reciclada, y etcétera. [...] En cualquier caso, el abandono de la crítica valorativa y el desprecio hacia la pintura modernista tardía no han hecho más que generalizarse con el paso del tiempo. [AIMAC: 15]



### 3.11. Marcos metodológicos, II. Fried y la historiografía del arte

En los próximos ocho apartados del presente capítulo, vamos a examinar lo que propiamente podemos considerar una serie de cuestiones generales de método, enfoque o procedimiento en el quehacer historiográfico de Michael Fried; y aunque como siempre ha de suceder en un autor de tanta complejidad, existen numerosos aspectos de este orden que podrían citarse y traerse a examen, nos vamos a centrar en algunos, que hemos seleccionado por su especial relevancia para la cuestión de la relación entre Fried y la tradición de pensamiento formalista, tal como queda formulada en su versión norteamericana por Clement Greenberg. La crítica del formalismo en Fried, no menos que en cuestión de contenido o tesis teóricas, es en buena parte de índole metodológica, en tanto que el formalismo se instituyó en un momento temprano de su desarrollo como propuesta metodológica para la Historia del Arte; y esto es en lo que ahora nos proponemos profundizar.

En primer lugar, abordaremos dos cuestiones evidente e inmediatamente vinculadas: primero, lo que constituye la gran inflexión metodológica introducida en la práctica historiográfica de Fried, con un enorme impacto, como hemos tenido amplia ocasión de comprobar, en cuestiones diversas de “contenido”; inflexión consistente en el abandono de uno de los supuestos que más permeaban el pensamiento formalista: la dualidad forma/contenido en arte (3.11.1). Veremos cómo, aunque el formalismo en parte reaccionaba contra esta división heredada de tradiciones precedentes de pensamiento estético, intentando cortocircuitarla al hacer de la forma del arte su único contenido propio y verdadero, no es esta la dirección que toma Fried, sino más bien la opuesta: hacer del “contenido”, en diversos de sus aspectos, un momento esencial de lo que en léxico formalista pudiera llamarse lo “formal” del arte. Para llegar a esto, Fried hará una crítica de la rigidez y exterioridad del planteamiento morfológico de las categorías visualistas y estilísticas del formalismo, y de su pretensión de alcance universal; y veremos cómo, aplicando ideas cavellianas, para Fried el contenido de dichas categorías queda abierto a la interpretación (con todo lo que eso conlleva de decodificación y mediación hermenéutica), siendo algo a redescubrir en cada momento histórico. Esto determina la entrada a consideración del amplio ámbito de la figuración, la acción, la narración y la expresión en la historiografía friediana, al tiempo que produce la radical transformación hermenéutica de las categorías formalistas que en nuestro capítulo quinto hemos examinado, y que ya en la crítica de arte de Fried estaba anunciada.

A continuación, y en estrecha relación con lo anterior, examinaremos la crítica del enfoque formalista en historiografía del arte que se desprende del modo como Fried asume el estatuto característico de la disciplina, es decir, en una afirmación incondicional de la historicidad como valor epistémico principal y lógicamente correspondiente a una disciplina de enfoque histórico (3.11.2.). Indicaremos alguna de las razones por las que la aplicación de ideas de la teoría del arte del Formalismo estaba destinada a un perpetuo desajuste con una formulación del estatuto de una ciencia histórica que planteara consecuentemente la exigencia que se deriva del carácter histórico de dicha disciplina, y que la planteara radicalmente de un cierto modo; y ese es el caso de Fried. De nuevo, esto vendrá a incidir sobre la limitación de la pretensión de validez de los conceptos formalistas.

En el tercer apartado (3.11.3.) examinaremos la confrontación entre los planteamientos de Fried y los de otra de las más inveteradas tradiciones de práctica historiográfico-artística:

la de orientación sociológica, tanto en general, como particularmente la de signo marxista. En esta confrontación se muestra cómo Fried, un autor que quiere poner la mayor distancia posible con el planteamiento formalista, al entrar en debate con la Historia Social del Arte en sus diversas variantes, se ve obligado a definir su posición con respecto a la célebre cuestión de la “autonomía de la esfera artística”, ahora replanteada a un nivel metodológico, y con respecto a otras nociones y posiciones habitualmente vinculadas con el formalismo, nociones que la Sociología del Arte hace objeto de ataque. Y esto lleva al discurso de Fried a una tensión conceptual importante, y de grandes consecuencias respecto de la posición de Fried ante el formalismo. Ya que, por un lado, su rechazo de toda tentación reductiva de tipo sociologista, y su afirmación de la existencia de valores artísticos que no pueden denominarse de otro modo que “autónomos” y de la irreductibilidad de la convicción en ellos a condicionamientos institucionales, llevan a Fried a una crítica de las propuestas de la Historia Social, sobre todo las aplicadas al arte moderno. Pero por otro, desde una sensibilidad que nosotros consideramos “existencialista” o “vitalista”, su hostilidad “antiformalista” hacia las nociones de “contemplación” como una “distancia estética” y de un corte categorial entre la experiencia del arte y la del mundo (nociones que Fried atribuye al formalismo, y de las que cree emanado el planteamiento purovisualista de éste), le lleva a ser muy sensible a ciertas acusaciones de parte de la Historia Social, que finalmente, son la de perder de vista el vínculo del arte con la realidad y la de falta de compromiso con el mundo y con la vida.

Examinaremos esta problemática en torno a un debate crucial entre Fried y el historiador social del arte y ex-teórico situacionista Timothy J. Clark; debate que lleva a Fried a atacar la interpretación histórico-social negativa del arte moderno como nihilismo y expresión de decadencia de la moderna sociedad industrial y la cultura burguesa; a formular su propia propuesta alternativa de metodología histórico-social como un estudio de la “política de la convicción”; y a ofrecer tentativamente un análisis histórico foucaultiano, político y ontológico, del papel del arte moderno y de la tradición antiteatral en la sociedad moderna, como propuesta alternativa enfrentada a las lecturas propuestas desde la teoría crítica, sea marxista, frankfurtiana o situacionista, de cuál es la expresión artística de la experiencia de la vida urbana moderna. Ello conduce a Fried, finalmente, a hacer su propia propuesta onto-política, que hemos llamado una “política de lo ordinario”, en respuesta al pesimismo post-marxista de autores como Clark. Sin que ello pueda disolver las ambigüedades inherentes a dicha propuesta, ni tampoco, finalmente, eliminar la fricción que producen, tanto la confrontación de Fried con los planteamientos sociológicos más convencionales, como su propia propuesta alternativa a éstos, con diversos otros aspectos de su posición teórica, tales como su afirmación de la unidad y el cierre en la constitución ontológica de la obra artística.

Los dos apartados siguientes examinan la relación e influjo en el planteamiento historiográfico de Fried de dos autores célebres. Primero, la historiografía de Fried, en tanto que no cuadra en absoluto con planteamientos metodológicos usuales en historiografía, muestra una serie de aspectos, en su tratamiento poco ortodoxo de las fuentes y de la “evidencia empírica”, que podemos caracterizar como “no positivistas”, donde además, el planteamiento formalista aparece, por contraste, y al entenderlo Fried como un esencialismo, como un caso de orientación “positivista”. Ello, junto con la advocación kuhniana en ciertos aspectos teóricos de su crítica de arte, así como el vínculo con Cavell, plantea una relación del llamado “giro a la recepción” de Fried con las ideas de Thomas S. Kuhn (3.11.4.). Con apoyo en el examen que Caroline E. Jones propone de la relación entre Thomas Kuhn y el “mundo del arte” a través de Cavell y de Fried (aunque limitadamente, ya que su análisis se refiere más bien a la crítica de arte que a la historiografía de Fried, y afecta menos a cuestiones

metodológicas que de contenido teórico), veremos cómo el rechazo de una concepción “positivista” del arte como actividad cognitiva orientada al conocimiento de objetividades en favor de una concepción relacional que la vincula a su crítica y su público y a sus estructuras intencionales de convicción (de la cual concepción relacional se sigue el postulado de igual prioridad como fuentes de obras de arte y textos críticos), supone un cambio de orientación análogo al “giro historicista” y a la inserción de la ciencia en una “comunidad científica” en Kuhn. Y veremos que la pertinencia de nociones tales como “paradigma”, “crisis paradigmática”, “práctica normal” y “cambio de paradigma” con respecto a la historiografía de Fried es cuestión de uso conceptual laxo, más que de ninguna aplicación sistemática y estricta. Además, es un asunto bastante complejo, puesto que pone en juego a una disciplina, la Historia del Arte, que pertenece a un tercer nivel de discurso, meta-meta-teórico, que versa sobre otras prácticas y disciplinas, incluida la propia crítica de arte, y donde una propuesta metodológica, la de Fried por ejemplo, puede aspirar ella misma a estatuto de normalidad paradigmática (metateóricamente), y al mismo tiempo concebirse como estudio histórico de cambios de paradigma; un hecho al cual incluso autores como Jones no han prestado toda la atención necesaria.

Seguidamente, examinaremos el influjo de ideas hegelianas en Fried en cuanto a método y exposición, tan ubicuo como difícil de determinar (3.11.5.). Intentaremos hacer algunas precisiones sobre este influjo, que establece un contraste inmediato con la ascendencia “kantiana” del formalismo; contraste del que deriva la sensible diferencia de funcionamiento de los conceptos en Fried y en el formalismo. Pues en el formalismo las categorías funcionan en un régimen de confrontación por dualidades polares, que hace que Fried encuentre esas categorías estáticas y muertas, mientras que en Fried, aún más que en Greenberg, dichas categorías tienden a adquirir el movimiento “dialéctico” que las dinamiza, y no sólo en su desarrollo histórico, sino ya en su propia constitución categorial. Desde la perspectiva de Fried, el arte genera históricamente valor y convicción en su movimiento histórico; y en su historia de la tradición antiteatral, Fried propone una exposición de carácter “dialéctico” de ese movimiento, que tiene algunos rasgos comunes con planteamientos hegelianos de la *Fenomenología del Espíritu*, rasgos que aclararemos. Y, como en Hegel, la tendencia de Fried es hacia un monismo ontológico que huye de los dualismos. Sin embargo, y a pesar del interés de Fried por fenómenos de síntesis de opuestos al modo hegeliano, veremos que su monismo, que está marcado por la tradición vitalista francesa, es de signo muy distinto al hegeliano, porque éste se basa en relaciones de oposición y confrontación, que Fried evita; y porque la experiencia de la deconstrucción lleva a Fried a abandonar toda ingenuidad con respecto a la posibilidad de alcanzar una identidad sin fisuras de aquello que está constitutivamente escindido por un abismo, lo que se manifiesta en el estatuto radicalmente irrealizable que Fried otorga a los “proyectos” históricos y teóricos que su historiografía describe.

Nuestro quinto apartado examinará un concepto, el de “alegoría”, que tiene un gran protagonismo en todo nuestro estudio, tanto como en el propio Fried, y que es sin duda un punto de distanciamiento importante con respecto al formalismo, tal como Greenberg y el propio Fried lo concibieron; pero en este caso, se trata de la alegoría como necesario procedimiento hermenéutico de interpretación de obras plásticas, que introduce una inevitable mediación y codificación (3.11.5.). La necesidad de realizar un esfuerzo de decodificación para acceder al significado histórico de la obra, el cual establece la identidad y la importancia histórica de la misma, es algo inimaginable en una perspectiva formalista sobre las artes plásticas concebidas como “artes visuales”, perspectiva de orientación sensista y que, por tanto, implica la exclusión de este tipo de fenómenos de textualidad en la recepción.

Caracterizaremos más en concreto el método hermenéutico usado por Fried, con ayuda de varios pasajes “metodológicos”, de *Courbet's Realism* sobre todo, como un método que, siguiendo a Fried, bajo el influjo del filósofo Félix Ravaisson, llamaremos “analógico”, y que procede por aproximación y vinculación de extremos opuestos o simplemente de lo que es diferente y en apariencia inconexo, a través de una acumulación indefinida de mediaciones hermenéuticas y de asociaciones de semejanza que nunca llegan a ser de total identidad, y que forman una densa red significativa. El procedimiento “analógico” se integra en un peculiar enfoque hermenéutico o interpretativo, que examinamos en el apartado siguiente (3.11.6.), lo que nos llevará a unas observaciones, necesariamente breves y limitadas, sobre algunos aspectos concretos de la influencia del psicoanálisis de Freud (distinción “latente/manifiesto”, exigencia de exhaustividad y compleción de la interpretación, hipótesis del inconsciente, y carácter conjetural de la “escena originaria” que explica el trauma). Veremos cómo la hermenéutica de Fried, de doble orientación, antifundamentalista y al mismo tiempo de enfoque intencional, aspira a reconstruir, en el contexto de “culturas pictóricas” colectivas, los “proyectos pictóricos” de artistas individuales con cierta unidad, y a atribuirlos a éstos en tanto que agentes históricos; y cómo esa doble orientación lleva a Fried a la noción del carácter “inconsciente” de los proyectos, y a veces también de las culturas pictóricas, sin renunciar a su atribución a los agentes históricos. Esto último conduce a paradojas y a conflictos de agencia entre historiógrafo y sujetos históricos, que problematizan el estatuto de validez de las interpretaciones de Fried; con ayuda de observaciones de Tony Ross, Stephen Z. Levine, Stephen W. Melville y Jeremy Gilbert-Rolfe, pero también con actitud crítica hacia las hipótesis de éstos, intentaremos aclarar cuál es la posición de Fried, y veremos que no es un ficcionalismo, sino que afirma el estatuto de *verdad* histórica de la interpretación.

Finalmente, en el séptimo y último apartado volveremos a leer la narrativa de la historia de la tradición antiteatral que desarrolla Fried en sus escritos, pero ahora desde su reverso crítico: desde la perspectiva de la crítica que implica del formalismo y de sus pretensiones a erigirse en modelo universal, historiográfica y teóricamente válido para la comprensión general del arte moderno (3.11.7.). Desde esta perspectiva, y al igual que para el propio Fried dicha narrativa constituye una genealogía de la propia problemática de la teatralidad del arte contemporáneo reciente que a él le ocupa personalmente como crítico, con respecto al formalismo constituye un poderoso argumento genealógico. Un argumento que muestra la realidad de la tradición antiteatral como la de una coyuntura histórica que precedió al formalismo, y cuya disolución liberó elementos que, insertos en una configuración ya distinta, marcaron la constelación conceptual del formalismo decisivamente. Y al hacerlo, muestra también el origen del formalismo como una cultura pictórica más de entre tantas otras: con una particular problemática, ideal artístico y convicciones, que determinan la peculiar concreción del medio pictórico, la cual ella ha hecho imperar en su propia época histórica, como “planitud literal” e “ilusión óptica”. Y lo muestra como producto y resultado de un olvido histórico, el de la cultura pictórica precedente y su problemática de la teatralidad. Este olvido estaría fundado en un malentendido sobre el significado de la obra de Manet, la figura puente entre la tradición antiteatral protomoderna y la modernidad artística plena, y fomentado por la ambivalencia de su aportación a aquella tradición. Y habría permitido al formalismo constituir su identidad teórica centrada en la idea de una pureza de la visión, con exclusión de toda impureza narrativa, textual, y de toda realidad mundana, corpórea y vital, determinando la cultura pictórica de todo el arte moderno como “modernismo”.

Veremos que así explica Fried cómo logra el formalismo, en Wölfflin, propugnarse como modelo de comprensión en general de toda actividad artística, de “la pintura como totalidad”, en forma de teoría e historiografía del arte formalista de base teórica “visualista” y



con pretensión de alcance universal; y cómo logra luego erigirse como modelo único de comprensión de todo arte moderno, bajo la forma de una práctica crítica sustentada en una ideología reduccionista “formalista-modernista”, de Roger Fry a Clement Greenberg, que asume la perspectiva del Impresionismo como formulación racionalizada de la práctica artística de Monet, elevando los principios de ésta a la categoría de principios de comprensión y valoración de la contribución histórica de todo arte. Prisionero del modelo de una “norma clásica francesa” derivada de esta racionalización, el formalismo-modernismo no sólo proyecta tal norma retrospectivamente al pasado inmediato de la tradición antiteatral, distorsionando fatalmente los propósitos y logros artísticos de ésta, sino que también la extrapola a otras tradiciones nacionales y áreas culturales, introduciendo análoga distorsión de su comprensión y valoración. La metodología formalista en teoría, crítica e historia del arte se revela así en toda su falta de validez, como mero fenómeno histórico que ha querido trascender los límites de sus raíces vitales y se ha eternizado a sí mismo, como una ideología de culto a la visión, nacida de un olvido histórico.

### **3.11.1. Crítica del Formalismo, II. Rechazo de la dualidad forma/contenido y límites de las categorías formalistas de la visión**

El desplazamiento del eje de la actividad de Fried desde la crítica de arte contemporáneo a la historiografía del arte de la proto-modernidad es simultáneo al incremento de su disensión con el modelo de formalismo greenberguiano, desde “Shape as form” hasta “Art and objecthood”. Esta disensión, como hemos visto, toma la forma general de una crítica de tono existencialista contra el teoricismo esencialista y positivista que Fried creía ver latiendo tras el formalismo; una parte constitutiva de la cual son las objeciones de Fried contra las deficiencias del enfoque “morfológico” arrastrado por las categorías estilísticas y gnoseológicas formalistas. Y en su historiografía, esa crítica se pone en práctica, y culmina, con una recusación de otro presupuesto formalista, que era tan inveterado como el de la consistencia inmanente del medio y la experiencia artísticos, y muy relacionado con éste: se trata del presupuesto de la distinción dentro de la obra de arte entre aspectos “de forma” y aspectos “de contenido”, donde las categorías morfológicas de estilo, y las gnoseológicas de modos de visualidad, serían las únicas teóricamente legítimas, por circunscribirse al ámbito de la “forma”; mientras que el “contenido”, en un nivel elemental, se referiría a cuestiones de identificación y semejanza icónica de la representación, declaradas teóricamente irrelevantes. Es decir, que la noción de “contenido”, en tanto que contrapuesta a la de “forma”, se refiere a la representación, a aquello que es representado en ella, en contraposición al “contenido” como “significado”, o si se quiere, al significado de la representación y de lo que en ella es representado (cuestión sensiblemente distinta, aunque relacionada, y respecto de la cual Fried también tiene objeciones que hacer al formalismo<sup>1</sup>).

Son dos, pues, los aspectos que habremos de distinguir en esta crítica de repercusiones metodológicas que formula Fried a las categorías operativas básicas del formalismo, aspectos que además Fried desarrolla en momentos sucesivos. El primero es la crítica de las

---

<sup>1</sup> Pero estas objeciones tienen muy poco desarrollo, y en realidad son parte de la crítica genealógica del formalismo (cfr. 3.6.5., sobre la confusión formalista de la estrategia manetiana de cortocircuito semántico, llamada por Fried de “frontalidad”, con una mera afirmación formalista – es decir, “literalista” – de la superficie del soporte pictórico), o bien son objeciones que Fried *podría* haber dirigido contra el formalismo, pero que en realidad sólo dirige explícitamente contra el literalismo (cfr. 3.6.4., sobre el problema de la indeterminación semántica). Las ideas que Fried tiene sobre cuál sea la posición que sostiene el formalismo sobre el significado en artes plásticas, no son demasiado nítidas, ya que tampoco lo es dicha posición en el propio formalismo.

pretensiones de validez general de las categorías estilístico-gnoseológicas formalistas, cuyas primeras señales y buena parte de su despliegue se encuentran en textos de la primera etapa de la actividad de Fried como crítico en la década de 1960. El segundo, de más amplias consecuencias, si cabe, es el repudio de la contraposición implícita forma/contenido, para cuyo pleno planteamiento en Fried hay que esperar a sus obras historiográficas, que son inconcebibles sin ese repudio.

Al asumir que la tarea del teórico del arte formalista (y más tarde, la del historiador) era la configuración de una serie de categorías que elevasen a concepto las diversas modalidades de visión, correspondientes a las posibilidades estructurales dadas por el material sensorial de la esfera de lo visual, el formalismo mantenía la ambición de crear así un sistema de categorías, como una caja de herramientas que potencialmente permitiera su aplicación para el estudio y la comprensión de todo tipo de producción artística que pudiera ser considerada como “plástica”, *ergo* “visual”, idealmente sin padecer restricciones ni fronteras geográficas o de época. Y a pesar de las limitaciones de los logros alcanzados por los diversos teóricos de la tradición formalista en la realización de tal propósito (limitaciones de las que dichos teóricos eran conscientes), el talante con que enfrentaron su tarea era optimista: todo sería cuestión de desarrollar, diversificar, refinar el aparato analítico, hasta llegar a un grado eventualmente suficiente de compleción. Por razones históricas y conceptuales, que guardan alguna relación con la infraestructura de pensamiento dualista a la que nace asociado el formalismo, ese propósito siempre quedó frustrado; de aquí que un crítico y analista del método formal como Richard Wollheim dijera en una ocasión que, en cualquiera de sus variantes, el formalismo en teoría de las artes plásticas es “un método infradesarrollado”<sup>2</sup>.

Durante toda la primera época de su actividad crítica, en los años 60, Fried mantendría en uso categorías heredadas del formalismo, de las cuales conserva en parte su contenido nocional, y en cierta medida su valor y concepción más o menos convencional dentro del discurso formalista (estilística y gnoseológico-perceptual). Y lo seguirá haciendo, hasta la década siguiente, con una frecuencia variable, quizás a la baja, y crecientemente alteradas tales categorías por la manera personal y cada vez menos “formalista” que Fried tiene de entenderlas. Pero tempranamente, Fried va a encontrar motivos de insatisfacción en ellas, y razones para ver limitada su validez. Razones básicamente de dos tipos: internas, es decir, su dependencia contextual y falta de consistencia propia, y externas, es decir: su limitada funcionalidad con respecto a la justificación del dictamen del juicio crítico. A efectos metodológicos, las segundas afectan sólo a la crítica de arte; pero las primeras extienden sus consecuencias también a la historiografía artística.

Vimos ya que las primeras manifestaciones del descontento de Fried con la pretensión de validez general de las categorías formalistas aparecen, paradójicamente, en el momento más “formalista” de su primera época como crítico. Ya entonces, Fried imponía una limitación al método formal: es el más válido para el arte moderno, dadas las características de éste; pero no se garantiza igual validez para el arte de otras épocas o características. Y, a la vez que daba un golpe a las pretensiones estas categorías, Fried trastocaba la intención originaria de las mismas, al hacerlas operar en el marco de una concepción de la crítica radicalmente hermenéutica<sup>3</sup>. Según su criterio crítico-valorativo de “fecundidad”, tanto el análisis plástico como la interpretación histórica adquieren, tomando prestada terminología psicoanalítica, un intenso carácter de “retrospectividad”: la experiencia presente del arte más reciente y su problemática no sólo aclara, sino que “determina” nuestra experiencia actual de

<sup>2</sup> Wollheim, *On Formalism and its Kinds*, p. 14.

<sup>3</sup> Cfr. el apartado 3.10.1., sobre la concepción normativa de Fried para la crítica de arte.

las obras del pasado, hasta el punto de determinar el contenido formal de que tienen esas obras para nosotros, y su correspondiente clasificación y descripción estilística; de modo que las obras nuevas no sólo revelan aspectos que “ya estaban” en aquellas obras del pasado reciente que tienen nexo de relevancia con ellas, sino que incluso “crean” esos aspectos, cuya misma *existencia*, finalmente, depende de la interpretación que la posteridad hace del pasado<sup>4</sup>.

El contenido de la categoría estilístico formal, como de toda categoría analítica, formal o no, va a ser para Fried algo que, como sucede con la esencia histórica del medio en cada época dada, o con las convenciones capaces de provocar convicción sobre la calidad de un producto artístico nuevo, está siempre a la espera de ser redescubierto, en cada caso concreto, por el crítico o el historiador: es siempre una tarea pendiente. Y además, no es una propiedad inmanente a las obras de arte, ni a la estructura de una supuesta esfera sensorial: depende de la situación histórica del sujeto de la interpretación. De aquí, como vimos, la crítica de Fried a las nociones de “pictoricismo”, o incluso, de “estilo”, y la impotencia de tales nociones para dar legitimidad no ya al juicio crítico, sino al análisis y la descripción que en ellas se basa:

...el desarrollo de la pintura moderna determina, en un grado que hemos de cuidarnos de no subestimar, nuestros análisis del pasado reciente, y debemos tener cuidado de no tomar estos últimos, por obvios que parezcan, por nada que tenga una objetividad más que relativa, sin precedentes en su precariedad. [TAP: 221]

No se trata ya del tipo de limitaciones que hubiera reconocido el teórico formalista, de insuficiente grado de refinamiento conceptual: Fried ve aquí una limitación constitutiva. Si las categorías formales no pueden asegurar la objetividad del análisis, ni impedir que el valor del discurso sea sólo relativo, tanto en lo valorativo como en lo descriptivo, queda en cuestión qué ventaja puedan aportar sobre otros modos de organizar el conocimiento artístico, toda vez que su acierto y pertinencia descriptivos son contextuales y contingentes.

Fried, como ya hemos indicado repetidamente, intentará sustituir progresivamente (aunque sin llegara suprimirlas nunca del todo<sup>5</sup>) las categorías analítico-formales heredadas por otras que toma de Cavell, o que construye con material de sus lecturas de Wittgenstein y Merleau-Ponty: categorías de carácter historicista, contextual, relativista; un carácter que irá tiñendo también a las categorías formales que seguirá usando, reciclando y reconstruyendo en su crítica. Ciertamente, Fried seguirá concediendo vigencia a las categorías formales para el análisis del arte actual (por ejemplo, sigue aplicando una cierta interpretación de la dinámica dual de lo óptico y lo pictórico al arte reciente<sup>6</sup>), y no sólo en aplicación al arte plástico, sino también, sutilmente adaptadas y transfiguradas, a la fotografía; e incluso, ocasionalmente, ha resucitado el uso greenbergiano de la noción de “forma” como plexo de relaciones de cuya adecuación depende la calidad<sup>7</sup>. Empero, Fried aplica las nociones formalistas sin concederles ninguna aspiración de validez ontológica o transhistórica, pretensión que finalmente queda deslegitimada por la teoría antiesencialista del medio artístico: la pretensión de validez de las categorías formales se apoyaba en el presupuesto de que existía un ámbito inmanente, transhistóricamente específico de lo pictórico, y de que precisamente consistía en la esfera

<sup>4</sup> TAP: 236-237, ML: 129 n 6.

<sup>5</sup> Recordemos el caso del problemático reemplazo de la “estructura deductiva” por el “reconocimiento” cavelliano. Cfr. JO: 146 n 13; cfr. también JO: 146 n 12.

<sup>6</sup> Recordemos su versión de la recursión wölffliniana de una época de primado de lo óptico a otra de retorno de lo táctil, retorno vinculado por Fried al surgimiento del problema de la objetualidad. Aún hoy Fried mantiene esta tesis para la pintura importante de los últimos 30 años. Cfr. HMW: 78 n 17, AIMAC: 27; cfr. también 3.4.1., 3.4.4.

<sup>7</sup> HMW: 73-74.

sensorial de la visualidad; pero según Fried, ni hay tal cosa como un ámbito de especificidad con permanencia transhistórica para ningún medio artístico, ni tampoco parece Fried dispuesto ya a admitir que el de la pintura sea exactamente la “visualidad”, entendida como una esfera sensorial, incluso en casos históricos particulares (y ni siquiera para el caso particular del arte moderno)<sup>8</sup>. Determinados contextos autorizarán una aplicación más o menos amplia de categorías “formales”, pero otros contextos, en cambio, no.

Ahora bien, el golpe maestro a la concepción formalista de las categorías analíticas lo da la superación de la contraposición forma/contenido; superación que, paradójicamente, ofrece al mismo tiempo el marco en el que es posible mantener el uso de esos términos analíticos, entendidos de muy distinta manera. En *Courbet's Realism*, Fried ubica su propia posición metodológica por contraposición al enfoque formalista, el cual caracteriza atribuyéndole determinada posición con relación a dos nociones: la de “tema” o contenido representativo (*subject matter*), y la de “significado”:

Básicamente, entiendo que el formalismo en historia del arte o crítica de arte implican un enfoque en el cual: 1) las consideraciones de tema están sistemáticamente subordinadas a consideraciones de “forma”, y 2) estas últimas se entienden como invariables o transhistóricas en cuanto a su significado (el segundo aspecto a menudo se deja implícito). Ahora bien, en contraste con semejante enfoque, mi preocupación por los problemas de absorción y teatralidad implica tomar el tema en serio, o más bien, implica eliminar la distinción entre tema y “forma”. [CR: 47]

Contra la distinción forma/contenido presupuesta por el formalismo, Fried pone el ejemplo de diversos rasgos de la representación artística que difícilmente encajarían en uno y otro polo de tal contraposición; rasgos tales como, por ejemplo, la orientación física de las figuras en el espacio ilusionista de la representación<sup>9</sup>:

[En *Courbet's Realism*] sugiero repetidamente que las figuras centradas y en primer plano representadas de espaldas son en varios respectos sustitutos del pintor (o como suelo decir más a menudo, el pintor-espectador), y lo que es más, que evocan la posibilidad de fusión cuasi-corpórea entre el pintor-espectador y ellas mismas. Esto también pone en cuestión la distinción entre tema y “forma” (¿a qué categoría pertenece la orientación de las figuras?)... [CR: 48]

Y aunque posiblemente un cierto tipo de formalismo no tendría dificultad en subsumir la característica de este ejemplo en alguna de ambas categorías (presumiblemente la de “forma”), lo cierto es que el estudio histórico fundamental de Fried, *Absorption and theatricality*, se abre ya bajo el presupuesto de la cancelación de la dualidad forma/contenido, consolidada ya a lo largo de la década de 1970, en los diversos estudios historiográficos que Fried había ido publicando entonces como preparación a las monografías que seguirían. Si la introducción del citado texto propone la sustitución del enfoque internacionalista por uno que considera la tradición nacional francesa como objeto historiográfico, como unidad estructural histórica con consistencia propia, es a costa de la destitución de los esquemas historiográficos formalistas, estilístico-evolutivos, basados en la seriación cronológica de unidades históricas definidas en torno a categorías estilístico-formales, esquemas que eran la base operativa de las narraciones “internacionalistas” de mucha historiografía, no sólo la formalista<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> SaF: 99 n 11, HMW: 71, 77 n 14, AIMAC: 37-40. Lo propio de un medio artístico queda definido simplemente como lo que en cada momento histórico produce a los espectadores de ese momento convicción como tal medio.

<sup>9</sup> Fried parece así responder a las objeciones análogas dirigidas al método formal por su colega y amigo Richard Wollheim, sobre la imposibilidad de hacer las distinciones “formales” necesarias sin atender a aspectos de “contenido representacional” figurativo. Cfr. Wollheim, op. cit., pp. 18-19.

<sup>10</sup> AT: 1-2, 4.

Con ello, Fried rechaza todo vínculo de su propio enfoque con el formalismo<sup>11</sup>, y repudia los términos en que el formalismo se planteó la contraposición entre forma y contenido, en tanto que su intención fue purgar las artes plásticas de lo espurio en ellas; términos que eran los de una contraposición entre lo “literario” (lo espurio) y lo plástico (lo propio): es decir, la forma sería lo plástico y verdaderamente pictórico, y el contenido sería lo “literario”. Pensar así, señala Fried, dará lugar a todo tipo de interpretaciones anacrónicas<sup>12</sup>, y en definitiva, a la tentación formalista de pretender descubrir alguna especie de “núcleo abstracto”, propiamente plástico, subyacente a la obra de artistas figurativos como Courbet<sup>13</sup>. Fried desecha de la concepción formalista de la modernidad artística no sólo la versión greenberguiana (que la modernidad sea un proceso de progresiva explicitación de la materialidad literal del arte), sino otra versión que quizás era de aún más rancio abolengo formalista: “la idea de que la modernidad consiste en un progresivo reconocimiento de la indiferencia estética del tema [*subject matter*]”<sup>14</sup>. En el marco histórico de la tradición antiteatral, lo que se opone a lo pictórico no es lo literario (pues lo pictórico no es lo “formal”), sino que en todo caso la ficción, en sentido amplio, es lo pictórico, y se opone al orden real, “literal” si se quiere, del espacio del espectador, que es el espacio de exhibición. O al menos, se opone a la apelación retórica explícita de la obra a dicho espacio; apelación que en la representación tiene lugar por medios que desde la perspectiva formalista serían tanto “pictóricos”, es decir, “formales”, como “literarios”, o de contenido representativo. El enfoque que propone Fried, donde categorías estilístico-formales y categorías iconográficas están vinculadas por la unidad subyacente de ciertas preocupaciones ontológicas que otorgan a aquéllas una unidad de sentido, es el único que permite identificar la tradición antiteatral.

Esto exige al análisis de la obra abandonar lo que Norman Bryson llamó la “ascesis” formalista<sup>15</sup>, y tener en cuenta toda una serie de ámbitos que bajo los presupuestos del formalismo se presentaban como contaminaciones ilícitas de otros medios, o préstamos literarios, como son los de la narración, la expresión, el gesto, la puesta en escena: lo plástico y lo literario ya no son términos excluyentes<sup>16</sup>, ya que la problemática central de la cultura pictórica en época de la tradición antiteatral, que es justamente la de la teatralidad, se juega en torno a la capacidad de convicción que logren la expresión y el gesto de la figura humana en la representación artística; de modo que la representación del cuerpo humano, sea en reposo o en acción, es un *recurso pictórico* por derecho propio<sup>17</sup>, tan legítimo como puede serlo para la escultura, la literatura, la danza o el drama escénico de esa época. Y la concepción de la pintura es “dramática”<sup>18</sup>, con todo lo que ello conlleva de narratividad, escenografía, retórica, e incluso, psicología y moral<sup>19</sup>; y en detrimento de los géneros pictóricos y prácticas artísticas que estén privados del uso de dicha variedad de recursos<sup>20</sup>, y de todo aquello que los formalistas, bajo la noción de “lo formal”, encumbraron como lo verdaderamente artístico, pero que en este otro contexto histórico es sólo ejecución y “técnica” (la *beauté du faire* desdeñada por Diderot<sup>21</sup>), y que aquí, cuando no es simplemente un obstáculo, es porque está

<sup>11</sup> CR: 47, 357 n 79.

<sup>12</sup> AT: 10, 71-72, 183 n 5.

<sup>13</sup> CR: 51-52.

<sup>14</sup> CR: 357 n 79.

<sup>15</sup> En su *Tradition and desire*, p. 46; cit. por Fried en CR: 305 n 57.

<sup>16</sup> AT: 10, 183 n 5.

<sup>17</sup> AT: 75.

<sup>18</sup> AT: 71-79, 82, 87, 101-102, 105.

<sup>19</sup> AT: 55, 61, 65-66, 59, 80-82, 90, 183 n. 5.

<sup>20</sup> Cfr. AT: 73-75, sobre el problema de los “géneros menores” y el bodegón, del que ya hemos hablado.

<sup>21</sup> AT: 129.

al servicio de lo dramático<sup>22</sup>. Se puede discutir hasta qué punto Fried es radical al llevar a la práctica la anulación del presupuesto de la contraposición forma/contenido representacional, ya que en ciertos pasajes de sus textos historiográficos hay una subsistencia de dicha distinción<sup>23</sup>. También, inversamente, se puede pensar que Fried no hace sino tener en cuenta todo aquello que al formalismo, bajo el nombre de “contenido”, se le escapaba, y reaprovecharlo, para calibrar su contribución a aquello que los formalistas hubieran llamado “forma”, y que Fried denomina “estructura pictórica”; aunque ese intento exige pensar la “estructura” de otra manera, que puede incluir como momento constitutivo la narración<sup>24</sup>.

Quedan, pese a la recusación de la contraposición “forma/contenido”, elementos formalistas en la historiografía de Fried, y no sólo en su uso transfigurado de categorías formalistas. Tal y como en el enfoque normativo que propuso para la crítica de arte en los años 60, para Fried como historiógrafo, aquello que pone en movimiento la actividad artística en toda época (o al menos, igual en la de la tradición antiteatral que en la del modernismo), y de lo que el arte se ocupa, es el planteamiento y la búsqueda de soluciones a “problemas”, y esos problemas no son ajenos al arte: son siempre *sus propios problemas*, los que su propia constitución ontológica y recursos plantean al arte<sup>25</sup>; en esto consiste siempre la “seriedad” y la “ambición” del arte. Solo que esos problemas no son, como creyó el formalismo, de carácter estilístico-formal o gnoseológicos (al menos, no lo son en toda época histórica); ni sus soluciones lo son tampoco. También queda en Fried la idea de que aquello que unifica a toda una cultura artística es un único “proyecto” con una problemática común, y además bien localizado histórico-culturalmente, idea que había sido propuesta por Greenberg, en su teoría de la modernidad artística, para el Modernismo; sólo que Greenberg perdió el norte de su localización histórica, al terminar extendiendo el proyecto pictórico del Modernismo a toda la tradición occidental precedente después del Renacimiento. Esta idea de un principio de unidad de toda una cultura artística es la que Wölfflin, desde una perspectiva que Fried caracteriza como “universalista”, quiso alcanzar mediante la noción formalista de “estilo”, que es la noción que Fried sustituye en funciones por las de “cultura” y “problemática”; sólo que Fried la pone en práctica con más cautela a la hora de considerar los límites geográficos y temporales de delimitación de dicha unidad. Finalmente, el presupuesto valorativo, en Fried a menudo implícito, de que los artistas de los que merece la pena ocuparse en la historiografía son aquellos que se adscriben o relacionan de algún modo claro con una cultura pictórica compartida y que responden a sus problemas con soluciones, planteándose un proyecto artístico personal bien definido, puede ser considerado un criterio “formalista”, en la medida en que Greenberg hubiera suscrito un criterio muy similar para la crítica.

---

<sup>22</sup> AT: 96.

<sup>23</sup> Cfr., por ejemplo AT: 64-50, donde Fried plantea claramente dos aspectos, “formal” y “expresivo”, del sistema pictórico de las obras de Vien.

<sup>24</sup> CR: 305 n 57.

<sup>25</sup> AT: 4.

### 3.11.2. Crítica del formalismo, III. Historicismo e historicidad como valor epistémico

De resultados de su doble movimiento de recusación de la distinción forma/contenido y de relativización contextual de las categorías formales, Fried va reivindicar la singularidad y contextualidad de lo histórico, poniendo bajo sospecha la pretensión de validez transhistórica de las categorías de la visión del formalismo, y también la metacategoría formalista de lo “visual” o “formal”. Tuvimos ya ocasión de examinar cómo Fried sitúa el surgimiento del formalismo como escuela historiográfica germana en el contexto de una tendencia decimonónica muy “de época” a buscar el modo de concebir la práctica artística como un fenómeno unitario y universal, tendencia que, desde otra mentalidad inconmensurable con la formalista, también habría sido concebida en los esfuerzos de los últimos críticos de la tradición antiteatral por formular una noción de “la pintura en su conjunto” (*painting altogether*) como articulación de escuelas nacionales, caracterizadas por usos iconográficos de selección de temas y fórmulas de disposición escenográfica, en el espacio mental de un “museo imaginario” de la memoria artística, que proveería al artista moderno de un repertorio “universal” de temas y composiciones de la tradición. Ambas propuestas, la formalista y la de la tradición antiteatral tardía, ofrecerían soluciones dispares al mismo impulso<sup>26</sup>.

Curiosa es la ironía histórica del formalismo. En figuras como Fiedler, Hildebrand, Hanslick (ninguno de los cuales fue propiamente un historiador del arte), el formalismo surgió fundamentalmente como “teoría del arte”. En una época en que los límites estatutarios de las actuales disciplinas académicas de rango “universitario” aún eran movedizos, y en que la Historia del Arte de algún modo ya había comenzado a existir, pero era básicamente un asunto de arqueólogos, anticuarios, biógrafos e iconógrafos, la apuesta formalista era un intento de poner las bases conceptuales para una “Ciencia del Arte” autónoma (*Kunstwissenschaft*), regida por principios extraídos de la propia actividad artística, y en estrecho contacto con ella. Es decir, con cierta expectativa de que quienes podían y debían encargarse del asunto habrían de ser básicamente artistas de formación y en ejercicio, competentes en la práctica y el conocimiento de los procesos técnicos de alguna de las artes; y en la creencia de que la nueva ciencia sería probablemente estatuida, practicada e institucionalizada en aquellas instancias de la academia cuya competencia era dicha práctica y formación artísticas “técnicas”: conservatorios, escuelas y academias de Bellas Artes. Quizás no se esperaba, en principio, que esa “Ciencia del Arte” fuera a ser asumida por unos profesionales separados de la práctica de las artes y sin formación en esa práctica, cuya instrucción y habilidades consistieran básicamente en la lectura, estudio y producción de documentos textuales, y que entendieran su tarea como una tarea fundamentalmente historiográfica. De hecho, algunos de aquellos padres fundadores tenían en poco aprecio el enfoque histórico tal como existía, y esperaban que la nueva Ciencia del Arte (más bien, de las distintas Artes) ejerciera una influencia correctiva sobre la historiografía artística: la Ciencia del Arte corregiría los errores de la Historia del Arte, sin ser ella misma historia; quizás algunos de sus practicantes se encargarían ellos, también, de hacer historiografía de aquél mismo arte particular del que su Ciencia estudiaba otros aspectos, aspectos de entre los cuales el histórico sería sólo eso: un aspecto más. Y es muy significativo que, como teoría de las artes plásticas, los conceptos que acuñó el formalismo no ponían en juego, en lo posible, la temporalidad. Aunque desde luego, la “exclusión del tiempo” de esas categorías no es

<sup>26</sup> Cfr. PM: 540 n 32; MM: 125, 141; cfr. también nuestro apartado 3.6.5., sobre la “estructura de memoria” del arte occidental.

exactamente lo mismo que la “exclusión de la historia”, no pone en mal camino para esta última, desde la perspectiva de los detractores del formalismo.

Pero, si quizás en el caso del formalismo musical la realización histórica del proyecto, cualquiera que fuera su éxito, se pareció algo más a las intenciones iniciales, y hoy se habla de “Musicología” o “Ciencias de la Música”, de entre las cuales la Historia de la Música es sólo un aspecto (y donde reina una pluralidad de enfoques que, desde un cierto punto de vista, son todos mayormente “formalistas”), en el caso del formalismo plástico terminaron siendo historiadores los que asumieron el planteamiento formalista, y lo desarrollaron en el marco institucional de las llamadas “Ciencias Históricas”. El formalismo se recibió así como método historiográfico, dentro de una y la única disciplina académica que, hasta recientemente (al menos hasta la entrada en escena de las Ciencias Humanas, el Psicoanálisis, la Antropología, y los “Estudios Culturales”), era aquella considerada por defecto académicamente legítima y competente para estudiar el fenómeno artístico de modo “científico” (por contraposición a la especulación de la Estética filosófica) desde cualquier punto de vista que no fuera el directamente orientado a la práctica de las diversas artes con vistas a la producción o la restauración de objetos artísticos. Desde esta perspectiva, el total desajuste del planteamiento formalista en artes plásticas con respecto a cualquier expectativa científico-académica tiene un fundamento radical; y actualmente, tras el giro hacia los estudios de cultura visual, el único sentido en que cabe hablar de “Teoría del Arte” no tiene, ni puede tener nada que ver con las elucubraciones formalistas, carentes de perspectiva histórica y absolutamente inoperantes, desde el momento en que ni siempre se han practicado las mismas artes, ni se han practicado siempre de la misma manera, ni ha existido siempre el propio concepto de “arte”.

De este modo, cuando Fried, hablando desde la Historia del Arte y como historiador en ejercicio, critica al formalismo su falta de sentido histórico, señala algo que es obvio. La Historia del Arte es una ciencia histórica; y en una disciplina histórica el valor epistémico fundamental, aquello en que para ella consiste su modo científico de tratar sus objetos, y el criterio por el cual se evalúa la calidad científica de dicho tratamiento, es la historicidad. El compromiso con esa historicidad (entendida de una cierta manera) es una prescripción de la disciplina de la Historia del Arte, e impone una cierta ética profesional al historiador. E “historicidad”, significa atender ante todo a la diversidad histórica del fenómeno estudiado, a la que Fried es fiel, en oposición al “universalismo” que achaca al formalismo:

...no encuentro equivalente en el arte de Courbet a la tensión que existe en Eakins entre la visión “gráfica” y la “pictórica”, del mismo modo que no hay equivalente en Eakins de la antiteatralidad de Courbet – lo cual por supuesto apoya mi pretensión de practicar un modo de interpretación que en todas partes busca la especificidad histórica, no la universalidad formalista. [CR: 51]

Esto implica no aplicar uniformemente del mismo modo en todos los casos las categorías analíticas, no presuponer estructuras ni procesos transhistóricos, y también evitar el “mal” historicismo de presuponer especulativamente un orden racional predecible en las fases de la historia del fenómeno artístico. Y tan connatural es a la mentalidad del historiador profesional una cierta tendencia hacia el relativismo o perspectivismo histórico, como también un esfuerzo por hallar continuidad histórica entre fenómenos de etapas sucesivas, ya que “nada sale de la nada”. Así, en sus estudios, Fried realiza un esfuerzo sostenido por atender a la particularidad histórica del significado de las estructuras halladas en la investigación<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> CR: 48, 51.



Al parecer, Fried atribuye al formalismo algún tipo de presupuesto interpretativo sobre la semántica de sus categorías estilístico-gnoseológicas, conforme al cual éstas tendrían un cierto tipo de “significado” que además sería históricamente invariable, pero quedando además implícita esta presuposición: “[las consideraciones de ‘forma’] son entendidas [en el enfoque formalista] como invariables en su significado”<sup>28</sup>; una presuposición que Fried recusa. Ahora bien ¿hay en el formalismo algún “modo de interpretación” del significado de los fenómenos artísticos, sea este “universalista” o no? Fried nunca se detiene a aclarar cuál es, según él, la concepción del significado en las artes plásticas que sostendría el formalismo; cosa bien comprensible, habida cuenta que se trata de un aspecto que en la propia doctrina formalista no queda nada claro (esto es, que queda “implícito”, como diría Fried), y considerando la poca atención que los formalistas tendieron a prestar a este género de cuestiones. La objeción de Fried puede tener dos sentidos: primero, que el contenido conceptual de esas categorías (es decir, por ejemplo, para lo lineal y lo pictórico de Wölfflin, la serie de notas conceptuales que los definen, respectivamente, como modalidades plásticas y de la visión) es determinado de una vez por todas y se aplican luego invariablemente a todo fenómeno artístico histórico, en cuyo caso se trata de la misma objeción al enfoque “morfológico” de nuestro precedente apartado. Pero más bien Fried parece referirse a algún tipo de presupuesto implícito sobre un significado transhistórico de los fenómenos artísticos formales, más allá de las notas conceptuales que definen sus categorías de análisis, presupuesto que de algún modo el formalismo sostendría. No es fácil saber a qué se refiere Fried, habida cuenta de la tendencia del formalismo a desentenderse de cuestiones de “significado”. Quizás se refiera a las especulaciones histórico-antropológicas de Wölfflin sobre la relación entre la visión óptica del estilo pictoricista y los pueblos europeos nórdicos, frente a la prevalencia de la visión plástica del estilo clásico entre los mediterráneos, o las de Riegl sobre el modo “táctil” de representación y el horror al vacío de la mentalidad de las civilizaciones preclásicas; supuestos que, más que “ahistóricos”, simplemente son desafortunados, y que han sido ampliamente criticados<sup>29</sup>. O quizás se refiera Fried al supuesto carácter expresivo, atribuido a esos conceptos, de modalidades visuales determinadas por las estructuras inmanentes de la esfera sensorial de lo visual (y en este sentido, “transhistóricas”); un presupuesto subyacente que afirma la existencia de unas estructuras de la visión y su material sensorial, las cuales serían, al margen de la variación histórica de los estilos, algo así como las invariantes de todo lenguaje verbal más allá de las diversas lenguas, transhistóricas: de interpretarse así el presunto “supuesto semántico universalista” del formalismo, sería un “significado” únicamente del propio orden “formal” el que recusaría Fried al rechazarlo.

Fried censura y denuncia diversos aspectos del modo formalista de entender históricamente el arte, como proyección retrospectiva de una sensibilidad que en realidad (como muestra su argumento genealógico contra el formalismo, que más adelante examinamos) tiene un origen histórico, pero que es inconsciente de ello. Señala, así:

... la dependencia común [a los diversos autores formalistas] de una serie de antítesis – implícito frente a explícito, escenario frente a pintura, ilusión frente a materialidad, etc. – que he tratado de mostrar que da como resultado una explicación demasiado simple y rígida del arte de Courbet. [CR: 285]

También en el caso de otros artistas, estos conceptos duales compartidos producen consecuencias históricamente inadecuadas. Rechaza Fried por ello el uso histórico formalista

<sup>28</sup> CR: 47.

<sup>29</sup> Tales especulaciones, además de ser el aspecto menos “formalista” de sus respectivas teorías (se trata de hipótesis explicativas psicológico-antropológicas para dar cuenta “causalmente” de fenómenos de cambio histórico), y aunque son científicamente desafortunadas, no carecen de un cierto grado de determinación histórico-cultural; sólo que tal vez a Fried no le parece suficiente.

de las categorías de la visión, la noción formalista de autorreferencialidad como explicitación del aspecto artefactual y no-ficcional de la obra de arte<sup>30</sup>, y otros anacronismos. Va implícita en ellos una forma anacrónica de concebir la historia del arte, de la cual el propio Fried se confiesa no del todo exento: lo que él denomina el primado de la “norma clásica francesa”.

Fried tiene en consideración varios ejemplos de este tipo de malentendido formalista y el argumento de su crítica es que el historiador, víctima de presupuestos difundidos por la prevalencia residual del enfoque formalista, cae en una dialéctica entre una retórica de la apelación a la intención original y otra de atención exclusiva a lo que Fried llama el “efecto presente”<sup>31</sup>. Una dialéctica en virtud de la cual, por un lado, el historiador formalista pretende estar siendo fiel en su descripción a las intenciones originales del artista, pero por otro, pretende estarse ateniendo y conceder relevancia únicamente al efecto de la obra en el momento histórico presente; el cual efecto, según el diagnóstico de Fried, está condicionado históricamente, al ser producto precisamente de una larga época de predominio de la mirada formalista, edificada sobre el olvido y destrucción de la tradición antiteatral. Como el “efecto presente”, dado el diagnóstico de Fried, no puede sino ser “formalista”, ya que formalista es la mirada moderna, atribuye a la intención del autor lo que sólo es un modo de mirar propio de la época moderna e históricamente determinado, luego anacrónico en su uso para otras épocas.

Un ejemplo es la interpretación de Courbet propuesta por Henri Zerner y Charles Rosen<sup>32</sup>, quienes representan para Fried en *Courbet's Realism*, junto a Greenberg, la figura del formalismo-modernismo y el papel de blanco de polémica<sup>33</sup>. La interpretación de estos dos autores resultaría de proyectar ahistóricamente a otra cultura pictórica el “presupuesto formalista subyacente” de la doble división forma/contenido y literalidad/ilusión. Por un lado, y aplicando ideas de autores y teóricos contemporáneos de Courbet, como Flaubert, derivadas de una autocomprensión un tanto “positivista” del naturalismo<sup>34</sup>, Zerner y Rosen habrían presupuesto que a Courbet le preocupa sólo la forma, no el contenido de su arte; por otra parte, Zerner y Rosen estarían presuponiendo una concepción modernista y formalista (y de algún modo, aunque Fried no lo dice, “literalista”) de la autorreferencialidad del arte, aquella que Greenberg denominó “reconocimiento”, al entender que en ciertas obras clave de Courbet y la materia y el soporte literal se afirman y hacen explícitos por encima e incluso a costa de toda ilusión, y que es esta materialidad, en contraposición a cualquier aspecto de ficción representacional o figurativo, lo que constituye a la obra como objeto artístico<sup>35</sup>: por tanto, hacer explícita su materialidad de esa manera sería referir a la obra misma, y en esto consistiría para estos dos autores la aportación histórica de Courbet al arte moderno.

Al prejuicio de estos presupuestos teóricos se añadiría una atención exclusiva y acrítica de estos dos autores a lo que Fried denomina el “efecto presente” de esas obras sobre el espectador actual, que además de opacidad literal, es de vacuidad expresiva en las figuras, y

<sup>30</sup> CR: 284.

<sup>31</sup> CR. 356-357 n 79.

<sup>32</sup> Se trata de la ofrecida por Henry Zerner y Charles Rosen en su *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art* (New York: Viking, 1984), donde estos dos últimos autores ofrecen un tratamiento de Courbet inserto en una visión del origen de la modernidad artística que Fried considera formalista (en efecto, es buen ejemplo de una cierta difusión y absorción de componentes de la concepción formalista, algo difuminados, por parte incluso de autores que probablemente no se consideran a sí mismos formalistas, o no tienen conciencia de serlo).

<sup>33</sup> CR: 112-113, 265-267, y sobre todo la ya citada nota de CR: 356-357 n 79.

<sup>34</sup> CR: 4.

<sup>35</sup> CR: 112-113, 285, 315-316 n 6.

que parece corresponder a las ideas de Flaubert sobre la indiferencia artística del contenido representativo de la obra artística (ideas que por otra parte Fried no niega que formen parte de la constelación intelectual del naturalismo en época de Courbet; pero que prefiere marginar en favor de otros aspectos de las teorías flaubertianas)<sup>36</sup>. Zerner y Rosen son víctimas de la propia problemática del estatuto del proyecto de Courbet, que queda inconsciente hasta para su propio creador y causa efectos opuestos a los intencionales, incluso entre el público de su propia época, perteneciente a la cultura pictórica antiteatral: efectos de distanciamiento y confrontación, efectos de exhibición teatralizante de la fisicidad de la pintura y de la técnica del artista<sup>37</sup>. Notablemente, esos efectos son parecidos que a los que experimentan Zerner y Rosen, prisioneros de supuestos formalistas: sufren los mismos efectos y les dan una interpretación tal que, en términos de la teoría de la teatralidad, la obra de Courbet sería absolutamente teatralizante, con un resultado de confrontación e inexpressividad, destructivo para la capacidad de convicción de la ficción. Lo hacen porque ignoran la verdadera intención original de las obras (el verdadero proyecto pictórico de Courbet) y la contradicción entre su propósito y su realización que es constitutiva de dicha intención; pero además, apelan a la identidad del efecto que experimentan con la intención originaria, o a la imposibilidad de distinguirlas: de ser así, el propio proyecto e intención de Courbet serían teatrales. Lo que cambia, con respecto a la desfavorable recepción de un proyecto y unos efectos semejantes en época de Courbet, es la valoración ahora positiva de esos resultados: ahistóricamente, Zerner y Rosen conceden un lugar central a Courbet en la modernidad artística entendida desde el formalismo-modernismo, como precursor del arte abstracto, bajo una concepción que en realidad es greenberguiana y literalista, y según la cual ser moderno en arte consiste en afirmar la literalidad, ponerla al descubierto a toda costa.

El otro caso destacado es la negativa valoración del arte de Menzel por el crítico e historiador Julius Meier-Graefe (1867-1935)<sup>38</sup>, que se contaba entre los autores a quienes Greenberg admiraba. Meier-Graefe habría malentendido el sentido del proyecto pictórico de Menzel al proponer una división dentro de la obra de Menzel entre la mayoría de la dicha obra, que menosprecia, y un grupo de sus obras tempranas, las cuales aprueba, al hallarlas acordes con las tendencias modernistas en Francia que en época de Meier-Graefe aún eran recientes, y ver en ellas rasgos que, según Fried, no poseen “realmente”: se trata, de nuevo, de una confusión con el “efecto presente”<sup>39</sup>. El resto de la producción de Menzel, sobre todo las obras “oficiales” de tema histórico, sería para el crítico e historiador alemán el ejemplo banal de un realismo académico sin interés, que Meier-Graefe equipara al de los artistas franceses “académicos”, explicando el “cambio estilístico” de Menzel por una cesión del artista a presiones sociales y profesionales. Meier-Graefe comete con Menzel el mismo tipo de injusticia de la que Fried quiso rescatar a Eakins<sup>40</sup>. Al no entender la verdadera modernidad de Menzel<sup>41</sup>, que radicaba en su sensibilidad para el interés contemporáneo en empatía y multisensorialidad, y para la experiencia moderna de la metrópoli, y en su implicación de talante positivo con la condición contingente y desencantada del mundo moderno<sup>42</sup>, Meier-Graefe habría sido prisionero de lo que Fried llama la “norma clásica francesa” dominante del

<sup>36</sup> Concretamente, el aspecto privilegiado por Fried es el de la doble relación, simultáneamente de retirada y de proyección del autor sobre los contenidos de ficción de la representación por él creada. Cfr. nuestro apdo. 3.9.3.

<sup>37</sup> Efectos involuntarios curiosamente similares a los que explica Fried que pueden conducir a malinterpretar el arte de Menzel; cfr. MR: 258.

<sup>38</sup> Sobre todo en su monografía *Der junge Menzel: ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands* (1906).

<sup>39</sup> MR: 75, 83, 98-99.

<sup>40</sup> MR: 6, 12, 75; RWD: 44.

<sup>41</sup> MR: 252-253.

<sup>42</sup> Cfr. MR: 65, para la multisensorialidad, y MR: 232-234, para la experiencia de la metrópoli.

arte moderno y su recepción historiográfica<sup>43</sup>, la cual presupone y exige al artista una cierta orientación unidireccional de su actividad productiva y espera que se encuentre en una cierta relación de continuidad evolutiva con los que le precedieron; además de mantener una preferencia por ciertos modelos y esquemas de organización y unidad pictórica, por encima de cualquier otra opción posible: justamente por aquellos que Fried declara ser específicos a la “sintaxis pictórica francesa modernista y premodernista”<sup>44</sup>. Y aunque finalmente el propio Fried se confiesa en cierto modo incapaz de deshacerse el mismo de la prevalencia de ese modelo<sup>45</sup>, denuncia cómo una vez más, Meier-Graefe comete el error de ver la obra de un artista de otra época y cultura pictórica desde la perspectiva de algo que acontece a la cultura pictórica francesa en un momento dado de su propia historia, dejando a ese artista en una posición marginal, y llevando por el mal camino a toda la historiografía artística posterior.

Las categorías de uso historiográfico, sean formales o no, para Fried sólo pueden tener un uso que es variable conforme a un contexto históricamente específico, el cual determina en cada caso su significado e incluso su contenido conceptual. Extrayendo consecuencias del modo como Fried explica que la crítica de arte antiteatral del XVIII interpretó y valoró el arte de épocas anteriores<sup>46</sup>, hay un nexo entre la concepción teórica y preteórica del arte que mantiene una época y la propia producción artística de ésta, compartiendo ambas destino en cuanto a la historicidad de sus respectivas consistencias; el método de Fried pretende atenerse a esa especificidad histórica. Esto es lo que sucede con todos y cada uno de los aspectos y nociones que Fried hace objeto de análisis en su historiografía: con el sentido que toma la tendencia del espacio de la representación a desbordar sus límites en diversos artistas, o con las distintas relaciones paridad entre la pintura y la escritura (o “lo gráfico”)<sup>47</sup>; también, de modo destacado, con las nociones de “teatral”/“no teatral”, con las que Fried ejemplifica frecuentemente sus diferencias con el método formalista<sup>48</sup> (aunque aquéllas deberían ser consideradas nociones valorativas, y no descriptivas, como lo son y pretenden serlo las del formalismo); pero también con las categorías y conceptos formalistas que Fried en su historiografía asume y seguirá empleando de modo muy peculiar, como “óptico”, “táctil”, “lineal”, “literalidad”, y otros; así como algunos de cosecha propia, como “lateralización”, “localización”, “tenor somático”, etc. Conceptos que en cada caso particular tienen un sentido ligeramente distinto, el cual se elucida desde la especificidad histórica del proyecto pictórico del artista o de la cultura pictórica a la que pertenece, y con mediación de la interpretación de numerosos aspectos relevantes del contenido representativo y de las temáticas recurrentes de las obras, de cuya discriminación sólo la discreción del historiador competente es responsable.

Contra el formalismo, la evolución histórica del arte plástico no es una sucesión de “modos de visualidad” trans-históricos, o de estilos trans-nacionales; ni es, como en Greenberg, la historia universal de la tensión entre el reconocimiento de la literalidad del soporte artístico y su capacidad de producir ficción. Es la historia de una serie de culturas pictóricas, que pueden ser nacionales (aunque no necesariamente<sup>49</sup>), que se plantean los “problemas internos” derivados de la constitución ontológica variable que adquiere la esencia histórica del medio en la coyuntura histórica particular<sup>50</sup>: lo que sea “interno” en cada época,

<sup>43</sup> MR: 11-12, 82.

<sup>44</sup> MR: 80-83.

<sup>45</sup> MR: 257.

<sup>46</sup> AT: 35, 41.

<sup>47</sup> Cfr. RWD: 21, 168 n 32. Fried distingue entre Courbet e Eakins, y entre éste y los barrocos flamencos.

<sup>48</sup> CR: 15.

<sup>49</sup> La “tradición absorbtiva” barroca, por ejemplo, no parece ser exclusiva de una escuela nacional, para Fried.

<sup>50</sup> El grado de autoconciencia de esa problemática para la cultura pictórica en cuestión será variable: a comienzos de la tradición antiteatral, la conciencia parece bastante clara e interpreta y valora cualquier obra en relación con

será, pues, distinto, dependiendo de esa coyuntura histórica y de las convenciones que constituyen la esencia, sin venir determinado por referencia a una esfera sensorial, sea ésta dada de antemano por la visión “natural” o esté por configurar artísticamente. Pero sin que eso quiera decir que cualquier cosa en cualquier momento sea para el arte un problema “interno”, ni que los límites de la práctica artística queden disueltos en el marco englobante de su contexto sociocultural. Tal problemática “interna”, pero variable, es la que influye en la interpretación que cada época da al canon de obras artísticas recibidas como herencia del pasado, en su valoración de cuáles se consideren paradigmáticas y en su criterio o explicación de por qué se las considera tales, que será distinta según cada época y cultura histórica<sup>51</sup>. Si bien no en todo momento los términos de la problemática que gobierna una cultura pictórica han llegado ya a plantearse explícitamente en la práctica artística o el discurso crítico<sup>52</sup>; y en ciertos momentos, valoraciones y conceptos críticos basados en una cierta problemática pueden superponerse a estructuras problemáticas nuevas, latentes pero emergentes, anunciadas por la práctica artística<sup>53</sup>. Y con el carácter que tiene el problema central de la teatralidad, que es el de una relación retórica de la obra con el espectador (carácter ya presente en la noción de convicción, central en la teoría del valor y del medio artístico de Fried desde su primera etapa crítica), la atención de la teoría y de la historiografía del arte se desplaza desde el eje sintáctico, de las relaciones formales internas entre recursos plásticos de la obra, al pragmático, de la relación entre el objeto artístico y su público.

### **3.11.3. Arte, vida, política y autonomía: la cuestión de la historia social del arte y la “política de lo ordinario y de la convicción”**

Junto a la tradición de interpretación iconológica, o iconográfica, la Sociología del Arte, sobre todo en su vertiente marxista, ha sido siempre la gran corriente rival tradicional de la formalista en materia de crítica e historiografía artística. Hemos visto cómo Michael Fried manifiesta, desde su primera época como crítico de arte, un interés constante, aunque siempre desde una gran distancia crítica, por la tradición de pensamiento marxista. Fried mantiene cierta preocupación por la posibilidad de una historia social del arte realizada con criterios satisfactorios, y un constante debate con los diversos intentos de establecer y practicar una historia social del arte desde bases teóricas marxistas. Fried declara haber tenido su primer contacto con textos marxistas en 1959-1960, durante su estancia en Oxford<sup>54</sup>; y el propio Greenberg, en los primeros años de su actividad como crítico, había sido un autor con una clara vertiente marxista, si bien el joven Fried probablemente ya no llegó a conocer gran cosa de los textos de Greenberg de esa época, con pocas excepciones, como la de “Avant-Garde and Kitsch” (incluido en la recopilación *Art and Culture*), cuyo sentido y pretensión originaria era el de proponer una crítica cultural de tipo marxista, y tal vez algún texto más<sup>55</sup>. Y, aunque de cuando en cuando aparecen en textos de Fried muestras de apreciación positiva de algunas de las más conocidas propuestas de historia social y marxista del arte (sorprendentemente, no siempre dirigidas hacia los autores que hoy gozan de más unánime reputación dentro de esa tradición<sup>56</sup>), su relación con esa tradición es de conflicto, que le lleva a una gran tensión

---

él (AT: 41); pero no se puede decir quizás lo mismo en época de Millet, Courbet o Manet.

<sup>51</sup> AT: 35.

<sup>52</sup> AT: 52.

<sup>53</sup> AT: 49.

<sup>54</sup> AIMAC: 5-6.

<sup>55</sup> En su polémica con Fried, Clark ya señaló el escaso interés de Fried por el primer Greenberg trostkista de los años 40 (AAM: 81).

<sup>56</sup> Por ejemplo, Fried ha elogiado a Plejanov, a quien hoy día tiende a verse como precursor del más esquemático

interna para mantener su propia posición alejada, como él aspira, del formalismo, con el que tiende a la mayor vecindad, por comparación con la de la historiografía marxista y social.

Fried, por otro lado, es sensible a las críticas tradicionalmente dirigidas al formalismo, y a él mismo, en tanto que presunto partícipe del enfoque formalista, de estrechez de miras y falta de compromiso con la realidad social (o con la “realidad” a secas). Quizás se pudiera caracterizar una tendencia general del formalismo con un término que, en uno de sus momentos más “formalistas” empleó Ortega y Gasset: el de “irrealización”, que ve el arte en general como la “creación de una nueva objetividad nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales”<sup>57</sup>, expresión aproximadamente equivalente a las ideas de Fiedler sobre la “destrucción del objeto completo”, o a ciertos aspectos de la noción de “visión creativa del artista” en Fry. Diego Ribes ha señalado cómo la recusación de estas ideas y de su vínculo “popular” con el arte moderno y la vanguardia es una de las inquietudes centrales de Stanley Cavell, uno de los rasgos característicos de su formulación de la noción artística de “modernismo”, y uno de los aspectos de dicha noción que se vuelve generalmente constitutivo de su proyecto filosófico:

... la “cuestión de la realidad” es tratada [por Cavell] en el contexto de, y en oposición a (pero para mí de modo no menos filosófico), uno de los aspectos más populares de la concepción dominante, hasta el otro día, de las Vanguardias (de una parte significativa de las mismas al menos); el aspecto que se expresa diciendo que este arte, por no ser imitativo, no buscar el parecido con la naturaleza, es un arte irrealista, que rehuye cualquier conexión con la realidad, parte de lo que a veces se entiende por “arte puro”.<sup>58</sup>

Se trata en Cavell, pues, de un empeño, que sería característicamente “romántico”, por “reestablecer la conexión con el mundo” del lenguaje y del arte, que parecía haber quedado modernamente cercenada. Esta es también una inquietud de Fried, que resuena en las acusaciones de parte de los historiadores sociales del arte, haciendo reaparecer como cuestión de marco metodológico y de posición política lo que ya aparecía en la crítica de Fried al principio formalista de separación de esferas sensoriales<sup>59</sup>.

Pero no siempre la posición e ideas de Fried han sido iguales ni consistentes en este sentido; y en alguno de sus textos tempranos defendió una concepción del vínculo entre práctica artística y vida que, juzgada desde otras perspectivas (quizás desde la del propio Fried hoy día), resultaría de un esteticismo casi ofensivo. Vimos ya que, bajo influjo de ideas simbolistas, Fried defiende en estos textos una “moralidad artística” en virtud de la cual el artista individual subordina todas sus vivencias, sentimientos e intereses privados y mundanos, o “literales”, como individuo (y su consiguiente aspiración a expresarlos en sus obras) bajo las exigencias “abstractas” que le impone su práctica artística, y es de ello de

---

marxismo reduccionista de la “infraestructura” (MaC: 71, AT: 182); a Georgy Lukács, cuya reputación hoy esta empañada por acusaciones de prestar cobertura ideológica al estalinismo, y por su actitud antivanguardista en favor del “realismo socialista” (MaC: 71, TAP: 217); o a Arnold Hauser, a quien muchos consideran hoy un mero simplificador y divulgador de ideas de otros autores, tales como el propio Lukács (TAP: 217 n 7).

<sup>57</sup> En *La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética*, Madrid: Revista de Occidente, 1976, cit. por Guillermo Solana en “Teorías de la ‘pura visualidad’”, p. 218.

<sup>58</sup> En la ya citada “Introducción” de Ribes a la trad. cast. del libro de Cavell, *En busca de lo ordinario*, p. 44; cfr. también p. 47. Textos de Cavell que Ribes señala por su relevancia son: el epígrafe “La cuestión de la Realidad”, en *The world viewed*, y el cap. 5, “Natural and conventional”, de *The Claim of Reason*. Ribes no menciona a Fried ni a Greenberg. Por otra parte, ya señalamos que Ribes considera aquí entre los aspectos “populares” de la vanguardia justamente lo que Greenberg consideró, y creemos que con bastante más razón, como uno de sus aspectos más radicalmente opuestos a la “vanguardia popular”: la tendencia “purista” al “atrincheramiento”.

<sup>59</sup> Cfr. nuestro apartado 3.5.5.

donde resultaría la identidad de la vida y el arte para el artista<sup>60</sup>. Quizás esto haya llevado a Fried a manifestar su voluntad de “aclarar en qué posición me sitúo, aunque sea para evitar que mi obra sea alistada en una causa – el repudio de lo político en nombre de lo estético – en la que no quiero tomar parte para nada”<sup>61</sup>. Es decir, a rehusar toda participación en la posición que siempre se ha atribuido al formalismo, y a negar toda tentación de concebir el ámbito del arte como algo autónomo en el sentido de “separado de la realidad política, económica y social”, posición que para Fried, tanto como para los detractores de la misma, siempre toma la forma negativa de una privación o restricción de las capacidades del arte. De modo que Fried ha mostrado un ímpetu algo voluntarioso por introducir consideraciones “políticas” y sociales, entendidas de modo muy *sui generis*, sobre todo en su obra historiográfica, mucho más que en su crítica de arte (y sobre todo, más que en la referida a arte abstracto). Otra cuestión es que Fried haya sabido dar cuenta de la relación entre el arte y la “realidad” convincentemente.

Así, en sus dos primerísimas publicaciones historiográficas, Fried intentó hacerse cargo de aspectos “políticos”, resaltándolos en primer plano como marco de motivación y de sentido de las transformaciones artísticas en algunos de las figuras por él estudiadas. En “Manet’s sources”, con su interpretación de la obra de Manet como doble intento de asegurarse la pertenencia a la tradición pictórica internacional, y a la tradición francesa en cuanto que “realista” y “republicana”, y por tanto, de presentarse como manifestación de un “genio nacional francés”, Fried sostuvo la participación de Manet, a través de la identificación de su proyecto pictórico con el de Géricault, y por mediación del historiador francés Jules Michelet (1798-1874)<sup>62</sup>, en un ideario político republicano, al mismo tiempo nacionalista e internacional. En palabras de Fried, Francia representaba la Revolución, y era “la patria universal” de la época moderna: “aquella nación que naturalmente se trascendía a sí misma, que naturalmente identificaba su interés con el de la humanidad como un todo”<sup>63</sup>; pero para Michelet, que formulaba ese ideario, la encarnación artística del mismo había sido Géricault<sup>64</sup>, y de aquí que Manet aspirara a identificarse con este último artista. La intervención de Manet en el arte francés, pues, tendría una clara vertiente “política”<sup>65</sup>. Incluso en *Manet’s Modernism*, más tarde, Fried aventura observaciones sociológicas sobre la relación entre la crisis de la pintura de género “histórico” y el nuevo mercado de arte de pequeños formatos a mediados del siglo XIX, y sobre la importancia del cambio en las condiciones materiales de exhibición (iluminación, colocación de las obras, etc.); pero sin dejar de afirmar la irreductibilidad de la nueva actitud y precisión judicativa de la crítica de arte a un mero efecto funcional del sistema comercial “crítico-galerista”<sup>66</sup>.

Análogo esfuerzo hizo Fried con respecto a otros artistas, como Couture<sup>67</sup>; y en el texto historiográfico inmediatamente posterior, “Thomas Couture and the theatricalization of action”, Fried llega tan lejos como para censurar a Albert Boime, autor de uno de los textos de historia social del arte por excelencia<sup>68</sup>, de no hacerse cargo de la importancia de la cuestión

<sup>60</sup> Cfr. ML: 101, 125-127 y nuestro apartado 3.9.5.

<sup>61</sup> CR: 255.

<sup>62</sup> Que, en efecto, tuvo relación personal con Manet; cfr. MM: 146, 510 n 17.

<sup>63</sup> MM: 131.

<sup>64</sup> MM: 117-123, 130-131.

<sup>65</sup> MM: 121-122, 142.

<sup>66</sup> MM: 168-169, 615 n 14, 615-616 n 15.

<sup>67</sup> MM: 112-117.

<sup>68</sup> Nos referimos a su *Historia social del arte moderno*, 2 vols., trad. cast. Ester Gómez, Madrid: Alianza, 1994 y 1996, que en realidad traduce bajo ese título parte de una serie de estudios con títulos tales como *Art in an age of revolution, 1750-1800* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), *Art in an age of Bonapartism, 1800-1815* (Chicago: University of Chicago Press, 1990), y aún varios otros.

política para Couture en su debida proporción; es decir, de “minimizar la importancia de factores políticos, y enfatizar la importancia de los ‘estéticos’”<sup>69</sup>. Aunque Fried, hoy día, es reacio y exigente a la hora de aceptar ciertos intentos de desarrollo en clave de historia social que incluso parten de su propia aportación<sup>70</sup>. El propio Fried ha destacado en qué medida hubo por su parte un intento de lectura “política” de Manet y del arte de su época<sup>71</sup>, aunque difícilmente puede decirse que el signo de ese intento fuera en absoluto marxista; y también Fried ha señalado en qué medida él mismo estaba influido por los convulsos eventos de su propia época (los de la constelación de Mayo del 68) al proponer esa lectura: “no me sorprendería si el lector fuera a tener la sensación de que algo del clima emocional de ese año devastador se abrió paso hasta el escrito”, dijo<sup>72</sup>.

En sus sucesivos libros, Fried ha criticado repetidamente lo que en *Manet's Modernism* caracterizó como “historia social de bajo voltaje”<sup>73</sup>. Justamente las primeras objeciones que encontraron sus primerizos textos historiográficos vinieron de parte de historiadores sociales del arte; en particular Theodor Reff<sup>74</sup>, que sería un representante de esa historia social de baja intensidad y poca sofisticación teórica. Fried la caracteriza por cierta tendencia “normalizadora” a lecturas “realistas” de la representación, centradas en localizar precedentes iconográficos, referentes históricos concretos, “contenidos” sociopolíticos simples, y contextos sociales explicativos, sin preguntarse radicalmente el significado de su configuración y rasgos: es decir, presuponiendo una forma de concepción mimética de la representación, que en otros lugares Fried critica como “ilusionismo ontológico”<sup>75</sup>. Para Fried, el estudio de los problemas artísticos específicos tiene prioridad metodológica para dar cuenta de la aportación de un artista, y es la base necesaria desde la que puede únicamente construirse el significado más amplio de las obras de un artista en su interacción con el medio social:

... pese a todo echo de menos incluso en las explicaciones socio-históricas más escrupulosas y potentes del logro de Manet, lo que es decir en *El pintor de la vida moderna* [de T. J. Clark], un cierto sentido de su compromiso con una red en constante evolución de problemas artísticos, en relación con los cuales o en interacción con los cuales ha de ser entendido en última instancia el significado social y /o político de determinados cuadros. Por supuesto, mi concentración más exclusiva en varios aspectos de ese compromiso es difícil que vaya a satisfacer a Clark y otros historiadores sociales, que podría decirse que se interesan por cuestiones que van más allá de aquéllas a las que yo estoy intentando de responder. Por la misma razón, empero, las cuestiones que me conciernen se puede decir que tienen una cierta prioridad histórica, en el sentido de que, a no ser que sean reconocidas y afrontadas, por incompletamente que sea, nuestra comprensión de la actividad específicamente pictórica de Manet esta destinada a resultar un tanto estrecha. [MM: 288]

Fried se ha unido a la crítica del mentado Timothy. J. Clark contra todo intento de plantear una historia social del arte como una especie de inferencia directa de influjos de contexto social o contenidos políticos determinados a partir de vagas “analogías” realizadas sobre rasgos formales o iconográficos de las obras; por ejemplo, cuando en *Courbet's Realism*

<sup>69</sup> TCTA: 40.

<sup>70</sup> Cfr. MM: 510 n 18, donde Fried critica un artículo de Carol Armstrong (“Manet/Manette: Encoloring the eye”, *Stanford Humanities Review* 55 [1992], p. 42 n 20) por la arbitrariedad del vínculo que sostiene entre Manet y las ideas políticas de Victor Cousin; exactamente el mismo reproche que se podría hacer al vínculo que propone el propio Fried entre Courbet y Félix Ravaisson, en *Courbet's Realism*, vínculo cuya única motivación es la conformidad a ciertos desarrollos de su hipótesis de interpretación “corpórea”.

<sup>71</sup> MM: 142.

<sup>72</sup> MM: xxvii-xxviii.

<sup>73</sup> MM: 178.

<sup>74</sup> Theodore Reff, “‘Manet's sources’: a critical evaluation”, *Artforum* 8 (Sept. 1969), pp. 40-48.

<sup>75</sup> Cfr. MM: 176-186 para la crítica de este tipo de sociología ejemplificada por Reff; cfr. también MM: 285-288.



critica la interpretación “política” de *Entierro en Ornans* de Linda Nochlin, basada en el presunto carácter políticamente “democrático” de la “composición aditiva”<sup>76</sup>. Más bien, Fried opta por proponer soluciones más complejas respecto al significado político de la obra de los artistas que estudia; lo que en el caso de Courbet, al propio Fried le resulta obligado por razones obvias, dada la filiación política del este artista. Tales propuestas, en general, han tendido a llevar dicho significado político a un terreno algo ambiguo.

En *Absorption and theatricality*, Fried se muestra muy crítico con el frecuente enfoque explicativo del arte y del gusto de la segunda mitad del siglo XVIII, en términos de “historia social del gusto”, como producto de una respuesta acomodaticia de la práctica artística al gusto de una clase social emergente, la burguesía, cuyas afinidades estéticas responderían a las condiciones sociales de su propio ascenso social, y expresarían su precario estado inicial de instrucción en la tendencia a un gusto poco artístico y vulgar<sup>77</sup>:

Las obras de Greuze, se ha sostenido repetidamente, apelaban a los gustos rudos e inartísticos de un amplio público de clase media que justamente entonces surgía como una fuerza mayor en la vida cultural francesa, a su ansia de obras que contaran una historia, señalaran una moraleja y tomaran por asalto las más tiernas emociones del espectador. [AT: 10]

Este planteamiento, denuncia Fried, es deudor sin saberlo de presupuestos “formalistas” sobre los valores artísticos y sobre la noción de lo “pictórico” y lo “literario”<sup>78</sup>. Pero por otra parte, Fried se resiste a la pretensión de los marxistas de refutar como “ideológico” todo concepto de valor estético<sup>79</sup>. Su propuesta alternativa será otra, la de una “política de la convicción”; si bien en *Absorption and Theatricality* su enfoque respecto a la historia social es puramente negativo y refutatorio de las propuestas existentes, sin aventurar ninguna propuesta positiva propia. En *Courbet's Realism*, la crítica a la noción mimética del realismo como “ilusionismo ontológico” y a la concepción causal “naturalista” de la representación artística forma parte del debate de Fried contra la posición sociologista, que, profesando un “materialismo”, metodológico y radical, entendió el realismo y la representación bajo tal concepción, y fue así víctima de lo que Fried llama “sobredeterminación ideológica” de la comprensión del realismo artístico en el siglo XIX. Dicha comprensión está, sin duda, históricamente vinculada a los planteamientos de historia social, pues la constelación ideológica que produce ese efecto de determinación es la misma en que se produce el nacimiento de las primeras formulaciones de la sociología del arte y de la cultura. Y en *Manet's Modernism*, Fried se ha resistido a ver, por ejemplo, en el nuevo ideario estético impresionista algo así como la cobertura de una mera posición ideológica ante la nueva coyuntura política, defendiendo que se trata de un genuino cambio de sensibilidad<sup>80</sup>.

El debate más sostenido que haya mantenido Fried con un historiador social del arte ha sido precisamente con su colega, rival y amigo, el historiador del arte británico Timothy J. Clark; y en muchos aspectos se pueden entender las monografías de Fried sobre Courbet y Manet como sendas respuestas a las importantes aportaciones análogas de Clark<sup>81</sup>, aunque la

<sup>76</sup> CR: 113-114, 255, 352 n 49-50.

<sup>77</sup> AT: 4-5, 10.

<sup>78</sup> AT: 10, 183 n 5.

<sup>79</sup> AT: 182 n 12.

<sup>80</sup> MM: 455-6 n 15; la lectura del arte de Manet en clave impresionista, pues, no sería una suerte de “depuración” política de un artista admirado, pero de incómoda adscripción partidista.

<sup>81</sup> Entre ellas, son particularmente relevantes: *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 revolution*, London, Thames and Hudson, 1973, trad. cast. *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, trad. Helena Valentí i Petit, Barcelona: Gustavo Gili, 1981; *The absolute bourgeois: artists and politics in France, 1848-1851*, Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1973; *The painting of modern life: Paris in*

crispación de la disputa inicial se ha ido tornando en un diálogo más pausado. Clark fue miembro de la sección británica de la Internacional Situacionista en los años 60 (hasta ser expulsado de la misma), y desde aquella época de pertenencia al movimiento liderado por Guy Debord sostiene una visión negativa, crítica y pesimista, de la modernidad artística y de la sociedad moderna en general<sup>82</sup>. En su introducción metodológica a *Imagen del pueblo*, un célebre texto fundacional de las revisiones metodológicas de las “nuevas historias del arte” a partir de los años 70, Clark proponía un “método de mediaciones”, una forma de análisis marxista de las representaciones artísticas que permitiría reconstruir concienzuda y documentadamente los nexos de éstas con la política y la sociedad de su época, atendiendo a la complejidad y concreción histórica de las “mediaciones” que vinculan aquella y éstas, rechazando así la concepción, tradicional en el marxismo, de la relación entre infraestructura socioeconómica y formaciones culturales superestructurales en términos unidireccionales de “reflejo”, a fin de evitar la práctica, frecuente en sociología del arte, de inferencias analógicas, que transitaba directamente de “formas” a “contenidos” de manera arbitraria y precipitada.

Por otra parte, Clark no parece deslindar la historia del arte de cuestiones valorativas, como hacen Greenberg y Fried. Pero frente a la práctica del crítico, que para Clark queda, para bien o para mal, reducida a la de un mero mediador ideológico, la historiográfica exige la movilización de complejos supuestos, compromisos y habilidades, que por lo que parece son para Clark sólo las del historiógrafo y el erudito, bien documentado y hábil en el manejo de argumentos escritos; tales competencias, pues, no son las del análisis formal, que a Clark le parecen apelar a una especie de intuicionismo místico inefable, y los valores implicados en la actividad del historiador no tienen tampoco una especificidad “artística”. Clark postula un primado de la historia y del contexto. El objeto del acto de lectura debe construirse desde cierta perspectiva política, como caso ejemplar dentro de una cierta historia, donde el presupuesto operativo modernista de un canon de figuras y obras “heroicas” ha de ser sustituido por un sistema de orden y relación más particulares e intrincados: los del análisis social del contexto histórico desde el punto de vista de conflictos de clase, con el consiguiente cambio de la perspectiva de valoración<sup>83</sup>. Desde el punto de vista de la “historia social de las mediaciones”, Clark entiende el arte fundamentalmente como una actividad simbólica de representación de valores sociales de origen extraartístico, ya que el arte no tiene valores “autónomos” propios, ni es capaz de crearlos.

Como señala Fried<sup>84</sup>, Clark proponía en sus estudios históricos una interpretación social del arte moderno que veía su origen y su momento “fuerte” arraigado en una cierta “experiencia de la modernidad”: de la sociedad urbana moderna, secularizada, técnica y capitalista, como una especie de gran escaparate de mercancías y publicidad, y un haz de canales de flujo de estímulos y deseos subjetivos, tal como, leyendo a Baudelaire, la habían reconstruido Georg Simmel, Max Weber, Benjamin y otros teóricos de la escuela de Frankfurt, y más tarde, los primeros situacionistas. La importancia del arte moderno radicaría en su capacidad de representación de esa experiencia; pero su riesgo inevitable, y su decadencia final, estaría en la pérdida de confianza en el acto de representación que necesariamente acompaña a la vivencia del mundo moderno, y que finalmente, y ahí es donde Fried entra en desacuerdo, llevaría a una decadente complacencia en la reducción a la vacuidad semántica y la pura materialidad sin representación, de la cual Greenberg habría

---

*the art of Manet and his followers*, New York: Knopf, 1985.

<sup>82</sup> Que Clark ha desarrollado ampliamente en *Farewell to an idea: episodes from a history of Modernism*, New Haven: Yale University Press, 1999.

<sup>83</sup> AAM: 85, 84 n.

<sup>84</sup> MM: 14-15; el texto de Clark que Fried glosa así es *The painting of modern life*.

sido el teórico. Pero el encuentro polémico más directo entre Fried y Clark se produce en un también célebre intercambio de artículos, desencadenado por “Clement Greenberg’s Theory of art”, donde Clark presentó un análisis crítico de la teoría del arte del primer Greenberg, el de “Newer Laocoon” y, sobre todo, “Avant-Garde and Kitsch”, desde la posición marxista<sup>85</sup>.

En dicho texto, Clark proponía una interpretación “negativa” del Modernismo, con perspectiva crítica y pretensión de validez histórico-sociológica, y que se basaba en la lectura de Greenberg. Frente a otros autores marxistas que descartaban los textos tempranos de Greenberg como “pseudo-marxistas”, Clark pretendió tomárselos seriamente como textos ubicados dentro de la tradición marxista, en el entorno histórico de una cultura intelectual marxista norteamericana, pobre y superficial, pero genuina<sup>86</sup>. Los fenómenos que Greenberg identifica y el tipo de explicaciones que ofrece corresponderían a genuinos intereses y actitudes teóricas marxistas. Tal sería el caso de la crítica greenberguiana de la cultura burguesa, el diagnóstico del *kitsch* como sucedáneo cultural de una clase social dominante en declive, y la idea de que la función de la vanguardia fue rescatar algo de la herencia cultural de un orden burgués decadente<sup>87</sup>. Clark comparte con Greenberg ese tono apocalíptico de pesimismo cultural, que caracteriza como una variante “ultraizquierdista” del marxismo<sup>88</sup>. Y en general, Clark tiende a desdeñar las diferencias teóricas entre el primer Greenberg marxista y el segundo más formalista, despachando este último como mero producto extraviado de una pérdida de vigor teórico en la producción de Greenberg<sup>89</sup>.

Así, Clark ve en Greenberg a un teórico marxista de la cultura, y a su vez, le aplica sus enmiendas, no como crítico de arte, sino como historiador y metodólogo marxista. Considera el marxismo de Greenberg teóricamente endeble e insuficiente; y lo que más reprocha a Greenberg es justamente lo que constituye su “formalismo”: su concepción positiva del modernismo como tarea autónoma respecto de la sociedad, y de carácter afirmativo; verlo así sería carente de perspectiva histórica y penetración sociológica. Además, sería inconsistente, pues tal como Greenberg lo describió, dice Clark, el modernismo se revela como una práctica artística básicamente negativa y nihilista, una acumulación de negaciones cuyo único sentido político coherente sólo puede ser crítico-negativo: un fenómeno de destrucción cultural que expresa la decadencia de la propia burguesía que lo rechaza, pero de la que se deriva totalmente<sup>90</sup>. Por tanto, no sería ni positivo ni socialmente autónomo. Para Clark, la línea

<sup>85</sup> La serie completa de textos es: “Greenberg’s Theory of Art”, *Critical Inquiry*, vol. 9 no. 1 (September 1982), pp. 139-156, de Clark; “How Modernism Works: A Response to T. J. Clark”, *Critical Inquiry*, vol. 9 no. 1 (Sept. 1982), pp. 217-234, de Fried; y “Arguments about Modernism: A reply to Michael Fried”, en W. T. J. Mitchell (ed.): *The Politics of Interpretation*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1983, pp. 239-48, de Clark; toda ella recogida en la antología de Francis Francina (ed.), *Pollock and After: The critical debate*, London: Harper and Row, 1985, pp. 47-63, 65-79, y 81-88, respectivamente, cuya paginación seguimos. Para una reflexión profunda y alejada de tópicos sobre este debate, cfr. el cap. “Silences in the doctrine”, en Thierry De Duve, *Clement Greenberg Between the Lines*, trad. Brian Holmes, París: Dis Voir, pp. 39-86, especialmente pp. 52 ss.

<sup>86</sup> CGTA: 48, 49, 61 n 2.

<sup>87</sup> Cfr. CGAT: 53 sobre la crítica del *kitsch*. CGTA: 48 sobre el “rescate” de los viejos valores.

<sup>88</sup> CGTA: 60-61 n 2.

<sup>89</sup> Así, Clark considera “Modernist painting” simplemente como desarrollo de los dos textos en que se centra; no se interesa por la caracterización “purovisualista” de la pintura, ni atiende a qué es lo que Greenberg quiere purgar de la pintura, y así, le pasa desapercibido el cambio desde la proscripción de lo literario a la de lo escultórico, por ejemplo. El segundo Greenberg se reduciría a una recaída en una “versión intransigente de la tesis del primado de la percepción”, por causas vinculadas al contexto político de la Guerra Fría (AAM: 81, 86): el formalismo greenberguiano queda reducido a efecto secundario de una coyuntura política, y Greenberg no aparece ligado por ningún vínculo con una “tradición formalista”.

<sup>90</sup> Según Clark, el interés y preocupación de Greenberg por Brecht en esta época se debería a que habría reconocido en él un contraejemplo inquietante del modelo de práctica artística de vanguardia que el propio Greenberg propugnaba (CGTA: 50).

principal de arte moderno que Greenberg, y más tarde Fried con él, llamó “modernismo”, tal y como Greenberg la describe, no es sino una acumulación de actos y procedimientos negativos que conducen a un espacio sensorial inarticulado e informe, casi privado de estímulo, a la destrucción de toda capacidad de representación, y de todo significado: en música, al ruido (Schoenberg, Webern); en pintura, al lienzo en blanco y a la “obra de arte sin obra” (Malevich, Duchamp); en literatura, al balbuceo infantil ininteligible (Joyce). Manet, el modernista modélico de Fried, habría sido un actor destacado en esta destrucción sistemática del significado y la representación, motivada sólo por el puro impulso destructor.

Desde esa perspectiva, Clark ofrece un análisis histórico de la función social de la vanguardia en la sociedad burguesa. Sostiene que la vanguardia habría sido inconscientemente funcional a la sociedad burguesa: su ideología de autonomía habría ofrecido cobertura autoprotectora a la actividad artística, frente a la creciente imposibilidad de su pervivencia en dicha sociedad, imposibilidad cuya imagen sería el *kitsch*; habría intentado preservar para la burguesía unos valores en los que ésta misma perdió el interés, haciéndole imposible sobrevivir, ya que surgió de y para ella; por eso la vanguardia terminó autodestruyéndose. Siguiendo al propio Greenberg, hubo una originaria cultura burguesa en el momento anterior a la decadencia de la burguesía; una cultura que heredaba los valores de la cultura aristocrática precedente en un movimiento de apropiación correspondiente a las pretensiones de hegemonía de la clase burguesa<sup>91</sup>. Pero más adelante, ésta encontró incompatibles esos viejos valores aristocráticos con su función de liderazgo político (no explica Clark por qué), y tuvo que liquidar aquella cultura y sus “valores de lo absoluto”. El *kitsch* sería el sucedáneo resultante, una reconciliación abyecta con lo cotidiano (*the everyday*); y el Modernismo sería la reacción contra ello: su propia subsistencia aseguraría la subsistencia de los valores aristocráticos burgueses que la burguesía ha liquidado, adquiriendo un sentido político de resistencia al orden burgués (aunque de signo conservador, tal como Clark lo presenta). Sería por ello por lo que la vanguardia es admirable, y no por sus experimentos formales con el medio artístico en sí<sup>92</sup>. La paradoja del Modernismo consiste en ser un arte dirigido a una clase social (la burguesía originaria, de valores aristocráticos) que ya no existe, pues ahora es sólo una caricatura decadente de lo que fue.

Clark critica a Greenberg por haber privado al arte y al modernismo de su significado político y su potencial revolucionario al hacer del arte mismo un valor autónomo fundado en la supuesta consistencia inmanente del medio artístico, y al describir el modernismo positivamente como proceso de depuración de la esencia del medio artístico<sup>93</sup>; esencia que Clark, en su materialismo, parece identificar, siguiendo la pista falsa de “Modernist painting”, con su literalidad en el puro sentido “material”, o con la “mera técnica”. La pura experimentación artística, técnico-formal, sobre el medio, para Clark, como marxista que es, resulta demasiado poca cosa para que pueda tener ningún valor propio. Tomado en sí, el medio artístico no es un valor, sino un mero hecho; sólo queda investido de valor como soporte simbólico, por la proyección sobre él de una experiencia articulada de la realidad extraartística (y no precisamente la experiencia de la pura esfera sensorial de lo visual), la cual se convierte en su “significado”. Según ello, se experimentan las propiedades del medio como símbolo de tales significados<sup>94</sup>. En el arte modernista temprano, la planitud del medio

<sup>91</sup> Ni Greenberg ni Clark explican mucho en qué consistirían esos valores: serían valores de “lo absoluto”.

<sup>92</sup> CGTA: 54, AAM: 82.

<sup>93</sup> CGTA: 57-59.

<sup>94</sup> Razones por las cuales no puede resultarle a Clark satisfactoria la propuesta de Fried de historizar el medio y ver su autoconstitución como un proceso de “salida de sí” para encontrarse a sí mismo a través del contacto con lo otro: lo “otro” del medio, para Clark sólo puede ser lo político y lo social, y no, por ejemplo, “las otras artes”,

pictórico habría significado para los espectadores y artistas contemporáneos el mundo moderno de la publicidad y los carteles, o la verdad empírica del conocimiento visual de las cosas, o la posibilidad para el atareado burgués de preservar un espacio para el relax privado<sup>95</sup>. Sólo residualmente el medio tendría una consistencia propia y empírica, un fondo de materialidad que “se resiste a las metáforas,” y que unos pocos de entre los mejores artistas pondrían de manifiesto<sup>96</sup>. Pero finalmente, y lamentablemente según Clark, con el tiempo y el exceso de manipulación experimental autorreflexiva, el medio en el arte modernista ortodoxo deja de ser susceptible de estas reinterpretaciones simbólicas, y queda vaciado de significados extraartísticos: el arte autónomo, abandonado a sí mismo, no ofrecería más que un espectáculo de desintegración, y se tornaría una experiencia de lo indiferenciado e informe, de una “ambigüedad que se vuelve infinita”<sup>97</sup>, que sólo puede causar ansiedad al hombre moderno; es decir, todo aquello que Fried condenó como “literalismo”<sup>98</sup>.

El teórico e historiador social lúcido debe saber que el arte toma sus contenidos de valor de otros órdenes extraestéticos<sup>99</sup>, derivados de los valores de su clientela de la clase dominante en ejercicio, la cual ve y aprecia en las obras la interrelación de semejanza y diferencia con sus propios valores sociales de clase, en una “tensión activa” de las prácticas artísticas (hechos del arte) con el resto de prácticas sociales y económicas. El crítico de arte negociaría esa tensión, “descubriendo” (presentando, legitimando) esos valores como “puramente artísticos”<sup>100</sup>. Pero incluso la “intuición” o respuesta subjetiva a la que el crítico apela, y que Clark trata indistintamente junto con la apelación formalista a la pura percepción sensible es en definitiva un sustituto de la religión, y sus contenidos son de procedencia religiosa: como vimos, la única defensa coherente del modernismo sería, para Clark, en términos religiosos<sup>101</sup>. La misión del historiador y teórico cultural marxista es no sólo ofrecer este análisis social más preciso del modernismo, sino mostrar que, a diferencia de otros períodos históricos de decadencia cultural anteriores, “alejandrinos”, en la actual época moderna de decadencia queda todavía un potencial positivo, alimentado por la actividad de la lucha de clases.

El discurso de Clark es soteriológico, salvífico: el hombre necesita algo firme a lo que agarrarse y que dé sentido a su vida, y se lo tienen que dar unos valores, significados y sentidos materializados en las prácticas sociales, y representados simbólicamente en el arte. No puede dárseles el arte mismo, que en sí está vacío si no recibe valores de fuera, ni puede

---

o la multiplicidad de las esferas sensoriales de acceso al mundo, y ni siquiera la concepción un tanto doméstica que Cavell y Fried comparten de la cotidianidad de lo “ordinario”.

<sup>95</sup> CGAT: 57.

<sup>96</sup> CGAT: 58.

<sup>97</sup> CGAT: 60, AAM: 83.

<sup>98</sup> Clark reconoce que el arte moderno a veces propone formas elaboradas de la experiencia y sus modos, mediante una investigación sobre los medios de la representación. Pero para él es decisivo el hecho de que a estos logros se accediera por actos de descarte de recursos, descarte que llegó a afectar a todos los aspectos “descriptivos” (*descriptive work*), o representacionales, que según Clark venían dando al arte razón de ser. El que el arte se haya convertido en su propio objeto, para Clark viene a ser igual a convertir el proceder de descartar recursos en un fin en sí mismo (AAM: 82). Para Clark, si la tesis de la autonomía del arte como investigación reflexiva sobre sus propios recursos y el nihilismo de la supresión de recursos son una misma cosa; y los “recursos” que importan, los que sirven a la “representación”, resultan ser las víctimas de esa supresión.

<sup>99</sup> Los ejemplos que Clark menciona son nociones tales como: “orden”, “dinamismo”, “dramatismo”, “lo rural”, “lo urbano”.

<sup>100</sup> CGTA: 55-57. Clark declara “inexistentes” y sin consistencia propia los que identifica como “lugares” de la presunta autorregulación autónoma del arte (el medio artístico; la emoción individual del espectador y su sentimiento de veracidad interna del arte, léase “convicción”).

<sup>101</sup> AAM: 85-87, 88 n 7.

ya hallarlos en la ideología y sociedad capitalista, porque está en decadencia. Y tampoco es válida ya como vía de resistencia la ideología estética del arte modernista, que ha quedado vacío de significados: es necesaria la revolución. Consciente de esto, y del potencial revolucionario de la época actual, el teórico marxista ha de comprometerse con un proyecto de vanguardia alternativo al modernismo nihilista, una forma de entender lo que puede ser el arte moderno que no es autónoma, sino que lo remite a su fundamento positivo en un público o clase social a los que se dirige y en la función de simbolizar sus valores: unos valores que ya no son los burgueses, y una clase social que es la proletaria; restaurando así en el arte la riqueza de la experiencia del mundo y la capacidad de representación de la realidad y de recreación de valores colectivos. El arte, según Clark, reclama y necesita tener asignada una tarea que cumplir y unos criterios de validez que sólo pueden venir de fuera del propio arte, fundándose en una práctica específica de representación de valores colectivos, vinculada a otras prácticas sociales; y si fuera necesario, el arte debería aceptar su propia “disolución” como práctica con identidad propia<sup>102</sup>. Esta propuesta de Clark suena mucho a formulación teórica de un arte de propaganda o de protesta social; algo así como la de los artistas soviéticos que abandonaron las artes mayores por el diseño y el cartelismo, o incluso algo parecido a un “realismo social”, aunque Clark niegue estar proponiendo tal cosa.

Si bien Fried a veces ha aplaudido el método histórico de “mediaciones” propuesto por Clark, y dice considerar sus estudios historiográficos entre las mayores aportaciones de la historiografía reciente, sin embargo, su actitud es ambigua, puesto que considera que la teoría de Clark sobre la relación arte-sociedad sería en el fondo una “teoría del reflejo”, en que el arte es un “reflejo” de significados y relaciones sociales dados, y le acusa de malentender la relación arte-sociedad como un abismo que la teoría habría de franquear<sup>103</sup>; y puesto que Fried está también muy lejos de aceptar los resultados que Clark presenta en sus libros.

En *Courbet's Realism*, Fried disputa el diagnóstico sociopolítico que hace Clark de la recepción adversa de *Entierro en Ornans* por parte de la burguesía parisina en términos de expresión de un rechazo por parte de este sector “central” y elevado de la burguesía metropolitana a la imagen presentada en el cuadro de su contrapartida “periférica” menos ilustre, la burguesía provincial y rural francesa<sup>104</sup>. Eso era una incursión clara de Clark en el terreno del propio Fried (las relaciones con el público y la recepción), que por su parte, pretendía haber explicado el asunto mediante una reconstrucción de la “estructura de contemplación” (*structure of beholding*), o dinámica de identificaciones, de la obra citada. Dado su enfoque, y la desazón que le produce ver aplicados a un artista tan central a su narrativa antiteatral como es Courbet conceptos que implican ironía, confrontación y distancia crítica, Fried no puede aceptar la interpretación que propone Clark en términos de atmósfera de inexpresividad, retrato de la rigidez de las estructuras sociales rurales, y actitud irónica y distanciada del artista hacia los personajes<sup>105</sup>: en particular esto último, es incompatible con los dispositivos de identificación a los que recurre Fried en su propuesta, y con su descripción del proyecto entero de este artista. Fried disputa también a Clark la lectura de *Los picapedreros* en términos de representación del trabajo alienado: en efecto, para Fried es también una representación “tautegórica” del acto pictórico, y por tanto, de la actividad artística, supuestamente no alienada; de hecho, Fried intenta conciliar su interpretación con la de Clark proponiendo que el significado político de la obra podría versar sobre la relación

<sup>102</sup> CGTA: 60, 62-63 n 11.

<sup>103</sup> HMW: 68, 70, 71.

<sup>104</sup> CR: 262-263, 352-353 n 4.

<sup>105</sup> CR: 116-118.

entre trabajo alienado y no alienado, si bien Fried no logra sacar de la ambigüedad ese supuesto significado político<sup>106</sup>.

Menos aún puede Fried aceptar la reconstrucción histórica que ofrece Clark del modernismo, cuyo lado más mordiente se dirigía contra los aspectos más formalistas de la teoría greenberguiana de la modernidad y del medio, desde una posición a la vez marxista, sociologista y soteriológica, y que aparecía como una acusación de nihilismo lanzada contra el modernismo, contra su práctica artística, y contra sus teóricos y partisanos. Para empezar, Fried ha puesto en duda la visión del espacio social de la modernidad como un escaparate de mercancías, que ofrecía la tradición marxista basada en Benjamin; visión que Fried desacredita como un “mito de la vida moderna”<sup>107</sup>. Fried no niega que ese pudiera ser *un ingrediente* de la vida urbana en la gran metrópoli decimonónica, pero lo que sí niega es que ese fuese el significado principal del arte moderno para los artistas y críticos que la vivieron, tal como Fried puede interpretar dicha vivencia con su propio método hermenéutico en textos y cuadros de aquéllos<sup>108</sup>; y en lugar de la explicación benjaminiana, Fried propone su “teoría del apartamento” (en que ahora no entraremos) para explicar cómo experimentaron la modernidad los autores en época del tránsito entre tradición antiteatral y modernismo, como red de espacios sociales delimitados en que los individuos desarrollan actitudes y actividades que abarcan de lo absorto a lo disperso<sup>109</sup>. También niega Fried la explicación “social” del origen de la psique moderna como producto de un desplazamiento del eje interioridad/exterioridad en virtud del cual en el individuo moderno el interior dejaría de ser “legible” desde el exterior a causa del desbarajuste de los roles sociales tradicionales, a consecuencia de lo cual la “clase social” reemplazaría al “carácter” en la constitución del sujeto<sup>110</sup>. Y no acepta el diagnóstico del modernismo como una estética de la imposibilidad de la representación, ni la focalización de Clark en el papel de la superficie pictórica literal como soporte simbólico de significados<sup>111</sup>. Aunque sí parece aceptar la propia lectura que Clark hace de Greenberg<sup>112</sup>, pero sólo como lectura de un teórico, de un autor (Greenberg), que no necesariamente corresponde a nada que exista en el fenómeno por él descrito, el arte modernista; diferencia de la cual, según Fried, Clark no se percata: Clark hace bien en criticar a Greenberg, pero mal en pensar que en la teoría “negativa” de éste haya nada de verdadero. La respuesta de Fried, que se siente aludido, en “How Modernism works”, es básicamente una defensa del modernismo, que incluye muchos aspectos de su propia respuesta crítica a la teoría del medio y la modernidad greenberguianas, así como una reivindicación del primado de la función valorativa de la crítica de arte, aspectos que en este momento no nos interesa

<sup>106</sup> Según Fried, podría tratarse de la representación de una redención engañosa del alienado por el no alienado, o de una redención sólo utópica e irrealizable, o que sea una mera comparación o cotejo de ambas formas de trabajo.

<sup>107</sup> MM: 259-260.

<sup>108</sup> Y sin embargo, lo que Benjamin y los demás analistas sostuvieron no era simplemente que ciertos autores de un cierto período experimentasen esa dimensión de la vida moderna como el principal significado del arte coetáneo: esos teóricos sostienen que esa dimensión *constituye propiamente lo que es* la vida en la sociedad moderna, entonces y ahora. La cuestión de lo que significaba el arte moderno de entonces para sus contemporáneos, es una problemática de historiadores del arte, entre Clark, que quiere aplicar ideas de esos teóricos, y Fried, que se opone a ello.

<sup>109</sup> Cfr. MM: 259-261, 260-61, 555-556 n 168; CI: 26-27; MR: 231-238; cfr. también nuestro apdo. 3.6.5., sobre el empleo pictórico del “apartamento” como dispositivo de disposición escenográfica (sospechosamente análogo a la “sala de exposición” literalista) que garantiza la inteligibilidad de la valencia psicológica y emocional del gesto y la acción entre los teóricos antiteatrales de la “generación de 1863” y del primer Impresionismo.

<sup>110</sup> MM: 557-558 n 171. Sorprende que rechace esta idea, tan cercana algunas suyas, y de Cavell.

<sup>111</sup> MM: 15-17.

<sup>112</sup> MM: 13-14.

examinar. Si interesa, en cambio, cómo Fried pone en duda la interpretación “negativa” que Clark, desde una perspectiva sociologista, ofrece del modernismo.

Lo mismo en historia que en crítica y teórica del arte, Fried exige que toda interpretación pueda dar cuenta adecuada de casos concretos de artistas y obras de importancia crucial. Clark debería ser capaz, según Fried, de aplicar convincentemente su concepción negativa a obras y autores indiscutiblemente clásicos del “modernismo canónico”<sup>113</sup>. Fried pone en duda que Clark pueda hacerlo, y critica su interpretación del *caso particular* del papel de Manet en su reconstrucción del modernismo como nihilismo: en efecto, ya hemos visto que, aunque acepta que Manet adoptara el expediente de cortocircuitar las vías semánticas y desechar los recursos premodernos de representación de la expresión y la acción significativa de la figura humana<sup>114</sup>, Fried sostiene que la finalidad de fondo de Manet era *afirmativa*, la preservación de la transmisión de la tradición y del futuro de la actividad artística, para que ésta pudiera proseguir generando valores, que son los valores específicamente artísticos de la calidad, e instituirse en fuente de convicción, no de nihilismo escéptico. Si Clark no puede dar cuenta adecuada de un caso tal, es porque sus prejuicios ideológicos le enturbian la capacidad de mirar, y le hacen, pues, incompetente. A su vez, como prueba de su concepción positiva del modernismo derivada de la teoría del medio, donde a la purificación de la esencia la reemplaza la capacidad del arte nuevo de producir calidad con nuevas convicciones capaces de suscitar convicción, Fried propone como caso de análisis las “esculturas de mesa” de Caro, donde el efecto abstracto de escala se sobrepone a toda literalidad y el artista no deja nada abandonado a la arbitrariedad: una obra modernista que logra calidad introduciendo convenciones como la integración de la disposición de sobremesa a la estructura de la obra, y que, gracias a que todo en su experiencia está asegurado frente a la contingencia, produce valor y convicción; luego no es cierto que el modernismo sea fundamentalmente nihilista<sup>115</sup>. Aunque Fried admite que Clark no aceptaría su demostración, porque para empezar, no es indiscutible que Caro pertenezca al canon, ni que su caso se deba considerar relevante (el que lo sea es una ya apuesta crítica, que Fried reconoce muy “suya”); y así es, en efecto: Caro le parece a Clark un artista insignificante.

Al igual que se resiste a la descripción de la práctica modernista de la crítica valorativa como pura ideología, y a la descripción de sus supuestos, en términos de suspensión escéptica de la experiencia histórica y de reducción purovisualista, que haría de su propia posición como crítico un nihilismo literalista, Fried niega también la interpretación histórica de la práctica artística del modernismo en términos negativos, no sólo de sus procedimientos destructivos, sino de su supuesta motivación nihilista<sup>116</sup>, interpretación que le parece resultado de una lectura “poco dialéctica” de Greenberg, que asume acríticamente los aspectos más flojos de su teoría: esencialismo y reduccionismo (es decir: además de no saber mirar, Clark tampoco sabría leer)<sup>117</sup>. Clark se equivoca junto a Greenberg al describir así el Modernismo. Reconoce Fried que suele haber un componente negativo en toda innovación o desarrollo modernista; pero niega, contra Clark, que en el modernismo ese componente sea el predominante<sup>118</sup>. De modo que, aunque hay movimientos, artistas y obras dentro del modernismo que pueden ser analizados en el sentido “negativo” propuesto por Clark, Fried no

<sup>113</sup> HMW: 66.

<sup>114</sup> En este caso, en favor de un efecto de percepción instantánea de la totalidad de la imagen, la unidad instantánea no dramática ni expresiva, que sería la que reemplazaría a la expresiva y dramática y otras precedentes como fuente de convicción. Cfr. HMW: 66, 75 n 2.

<sup>115</sup> HMW: 73-75.

<sup>116</sup> HMW: 65-66, 69, 71.

<sup>117</sup> HMW: 72.

<sup>118</sup> HMW: 66, 70.



admite que ello sea generalizable: eso corresponde sólo al Dadaísmo y a otros movimientos de “vanguardia”, literalistas y teatrales, que no constituyen la línea principal del modernismo. Fried niega que exista el espacio vacío entre arte moderno y sociedad que Clark quiere ver en el modernismo, y niega que el arte modernista sea producto de un vacío de valores de la sociedad burguesa, ya que, así lo cree Fried, ninguna cultura por decadente que sea puede basarse en una ausencia total de valores sociales (o como él dice: “un estado de no-creencia total es imposible”<sup>119</sup>).

Asimismo, Fried niega que el arte, como sostiene Clark, siempre cumpla y reclame una función social heterónoma de representación colectiva: su única función social y cultural es mantener y producir la convicción en unos valores, pero no necesita que le dicten dichos valores “desde fuera”<sup>120</sup>. Aunque Fried quiere afirmar el vínculo arte-sociedad y arte-mundo, en realidad no cree que esos valores sean exclusivamente de origen social extraartístico<sup>121</sup>; como tampoco puede pensar que la tarea del arte sea exclusivamente una función simbólica de experiencias extraartísticas de la realidad, dada su tesis de la “estructura de repetición”, o de memoria histórica interna del arte occidental. Y sin embargo, Fried no puede insistir en estas ideas demasiado tajantemente, pues daría la razón a las críticas de falta de compromiso con la historia y la realidad: se siente incómodo con la noción de “autonomía del arte”, y del carácter estético “puro” de los valores artísticos, aunque es incapaz de renunciar a ella; y un poco como Clark, parece a veces como si Fried pensara que el medio artístico, incluida su faceta sensorial, no es nada si no puede verse como soporte simbólico de contenidos “extraartísticos”. Así, Fried dice rechazar enérgicamente junto con Clark una interpretación de *Un bar en el Folies-Berger* de Manet como mera mostración del “rostro de la pintura”, entendida como su pura unidad plástica en tanto que superficie pintada<sup>122</sup>. Según Fried, únicamente en la elucubración teórica de Greenberg se puede decir que existiera el supuesto “vacío social” en torno a la práctica artística modernista<sup>123</sup>. Fried es moderado: tan solo quiere afirmar la permeabilidad de arte y realidad social sin proclamar, como hace Clark, la disolución de las fronteras y la identidad del arte. Por ello niega que haya frontera que separe radicalmente las actividades artísticas de medios diversos del resto de actividades sociales, y aduce su noción antiesencialista de “medio”, aquí ostensiblemente antiformalista, según la cual cada “arte” a cada momento histórico se constituye “saliendo de sí” hacia el contacto con lo que es otro de sí mismo en ese momento histórico (un “otro” que es él mismo, a su vez, también algo distinto en cada momento histórico), sólo para volver a sí con mayor plenitud: las “negaciones” del modernismo serían en realidad tales “salidas de sí”, porque sin riesgo no hay evolución; pero esto es muy diferente de un acto de autodestrucción del arte<sup>124</sup>.

Un entendimiento entre Fried y Clark era imposible, porque el descuerdo era de principio, como el propio Clark señaló en su respuesta<sup>125</sup>; en un debate donde además

<sup>119</sup> HMW: 71, 77 n 14.

<sup>120</sup> Cfr. MM. 471 n 44, donde Fried sostiene que la creencia en el valor del arte como actividad independiente que no necesita justificación social” era un rasgo indudable al menos de los artistas de la generación de Manet y de sus críticos contemporáneos como Baudelaire. Cfr. también HMW: 72, donde Fried caricaturiza el discurso del “deseo” o “voluntad social del arte” de Clark, quien imagina al arte “necesitando” y “queriendo” cosas que no tiene por qué “querer”, tales como una misión y unos valores dictados desde fuera de sí mismo.

<sup>121</sup> HMW: 67, 70, 71, 76 n 11.

<sup>122</sup> MM: 288, 567 n 63. En efecto, Clark sostiene que así la vería el “modernista inveterado”, y Fried considera que tal noción de unidad es “impresionista”, ajena a Manet: se siente, de ese modo, exonerado de la acusación.

<sup>123</sup> MM: 13-14.

<sup>124</sup> HMW: 71, 77 n 14.

<sup>125</sup> Clark reconoce que la disputa es difícil de dirimir de modo lógico y argumentado, pues en su fondo hay una discrepancia en cuestión de intereses y compromisos, es decir, valoraciones (AAM: 85).

confluyen muchas temáticas distintas, y nunca se sabe bien si Fried exige a Clark que se pronuncie como crítico, como historiador, o ambas cosas, pues de hecho, Clark habla un poco en ambos roles, y lo mismo se puede decir de Fried. Confusión a la que contribuye mucho el que el debate verse sobre arte muy reciente; por lo que se termina discutiendo sobre el modernismo como si fuese una posición historiográfica de método, y como si la crítica fuese lo mismo que la historiografía, cosa que normalmente Fried no parece haber sostenido. La noción antiesencialista de “medio”, la tesis “antiformalista” de que éste encuentra su identidad sólo saliendo de sí, le parece a Clark una estratagema de Fried, mediante la cual el arte y su medio salen del contacto con lo otro con su identidad siempre reforzada (es decir, un truco para no dejar de sostener una posición que para Clark es finalmente “esteticista”, “formalista”, etc.)<sup>126</sup>; y respecto a la cuestión del vacío de valores, y demás comentarios de Fried sobre la relación arte-sociedad, Clark poco menos que reprocha a Fried una total ignorancia en cuestiones de etnología y antropología social<sup>127</sup>. En cuanto al procedimiento de prueba por análisis de casos, Clark desecha que un argumento de casos particulares sobre Anthony Caro en favor del carácter positivo del modernismo sea pertinente, para empezar, porque Caro es un artista irrelevante<sup>128</sup>; aunque no sólo por eso. Además, Clark acusa a los modernistas, sean críticos o historiadores, de haber falseado la historia del arte moderno construyendo un canon modernista a su conveniencia, donde figuras y movimientos incómodos como los que cita Fried a título de “menores” quedan suprimidos como irrelevantes, o se distorsiona a otros, como Pollock o Miró, con una interpretación modernista en clave positiva y de progreso o experimento puramente formal, como si su única relación con los movimientos vanguardistas negativos en los que esos artistas tienen raíces (el Surrealismo, por ejemplo) fueran puramente en términos de las técnicas que usan: el canon modernista de grandes artistas resulta ser bastante discutible y nada vinculante para la validez de un análisis, historiográfico o crítico.

De modo que el tipo de análisis de casos con que Fried exigiría a Clark demostrar sus afirmaciones, es justo el que Clark considera historiográficamente irrelevante; pero aquí le respondería Fried que el enfoque basado en la mirada y la intuición no adolece de más falta de objetividad que los criterios de análisis socio-histórico del propio Clark, que parten de una perspectiva política fundada en el postulado de ciertos valores éticos; y Clark tendrá que admitirlo. El debate de Fried y Clark permanecería como una dialéctica argumental sin salida; al menos en tanto Clark no matizara sus posiciones políticas y metodológicas, dando pie a un mayor diálogo; pues finalmente, Fried se ha mostrado más permeable a las propuestas de Clark de lo cabría esperar, y ha reconocido que bien puede resultar que el diagnóstico de la modernidad de Clark sea aplicable al arte moderno, pero al posterior al Impresionismo, al que él mismo responsabiliza de la simplificación que termina en exaltación del plano pictórico; y desde luego, no antes de Manet: “no tengo nada que discutirle [al modelo de Clark] en la medida en que se aplique a pintores modernistas *después* de Manet”<sup>129</sup>.

A su vez, Fried tiene su propia propuesta social, metodológico-historiográfica y política. Frente a Clark, Fried propone como método un enfoque de investigación sociológica alternativo: la “política de la convicción”, una sociología de la recepción y el espectador, que entiende la relación entre práctica artística y realidad social a través de la centralidad de la problemática de la relación obra-espectador<sup>130</sup>, y estudia las condiciones institucionales que

---

<sup>126</sup> HMW: 86.

<sup>127</sup> AAM: 83.

<sup>128</sup> AAM: 86.

<sup>129</sup> MM: 17.

<sup>130</sup> AT: 4-5

han determinado esa relación, a través de su punto de contacto, que es justamente la creencia y la convicción:

...mi énfasis en el papel profundamente crucial jugado en el modernismo por la convicción o su ausencia invita a una investigación en lo que podría llamarse la política de la convicción, es decir, las incontables maneras como las creencias más profundas de una persona sobre el arte e incluso sobre la calidad de determinadas obras de arte han sido influidas, a veces hasta el punto de haber sido conformadas de modo decisivo, por factores institucionales que, si se les sigue la pista hasta sus límites, se funden imperceptiblemente con la cultura en sentido amplio. [HMW: 71]

En parte, la obra del propio Fried pondría las bases para semejante investigación, al reconstruir históricamente las culturas pictóricas en cuyo marco han tomado forma las convicciones y valores de comunidades de críticos y audiencias. Queda por ver si una investigación semejante no terminaría por socavar la imagen que presenta Fried del papel de la convicción como fundamento del valor, si lograra mostrar que éste está, como aventura Fried, “decisivamente” conformado por instituciones, y probablemente por intereses sociales “en sentido amplio”; aunque Fried afirme vehementemente que es imposible que el conocimiento histórico-sociológico tenga tal efecto destructor de la convicción<sup>131</sup>.

El propio Fried ha ensayado una interpretación política de la tradición antiteatral, siguiendo una cierta lectura de Foucault<sup>132</sup>: aplicando la formulación genealógica foucaultiana de la sociedad moderna como régimen universal de vigilancia. Fried sugiere que todo el proyecto de la tradición antiteatral mantendría una doble relación política de oposición y complicidad con el régimen moderno de vigilancia de la sociedad capitalista, sobre el supuesto foucaultiano de que una misma instancia o formación sociocultural histórica puede ser al mismo tiempo un producto del poder y una herramienta del mismo, y actuar como contramovimiento de oposición al poder a una escala “micropolítica”, al mismo tiempo que su estructura responde a la de ese mismo poder que lo ha generado:

... todo el esfuerzo por vencer la teatralidad que he adscrito a la tradición diderotiana podría entenderse simultáneamente como un intento de imaginar una vía de escape de la visualidad coercitiva de los mecanismos disciplinarios cuyo origen Foucault rastrea a mediados del siglo XVIII (las figuras del cuadro deben aparecer actuando libremente, como en ausencia de cualquier espectador) y como producto de aquellos mecanismos, y por tanto, fuente de coerción por derecho propio (con la exigencia de que las figuras sean vistas en esos términos dictando virtualmente los límites de la representabilidad, además de ser finalmente imposible de satisfacer). Análogamente, aunque he afirmado que lo que hizo del cuerpo algo central para el proyecto de Courbet fue su lugar en un desarrollo histórico específico (la tradición diderotiana y su crisis), el cuerpo en cuestión había sido configurado y entrenado y codificado por las fuerzas activas en la sociedad francesa del siglo XVIII, incluyendo lo que Foucault describe como la penetración cada vez más completa del cuerpo por técnicas de poder, un proceso que parece haber alcanzado un nuevo nivel de intensidad en la década de 1840. De hecho podría sostenerse que la capacidad de Courbet para poner su propia corporeidad al servicio de su pintura es un ejemplo de primer orden del fenómeno que Foucault denomina *résistance*, por el cual el poder da lugar (localmente, para empezar) a contramovimientos que se oponen a su movilización estratégica dominante. [CR: 257]

<sup>131</sup> HMW: 71.

<sup>132</sup> CR: 257-258, 353 n 58, 353-354 n 59; Fried se basa en *Vigilar y Castigar (Surveiller et punir: Naissance de la prison*, París: Gallimard, 1975), *Historia de la sexualidad (Histoire de la sexualité*, París, Gallimard, 1976), y la recopilación *Power/knowledge: selected interviews and other writings, 1972-1977*; ed. y trad. Colin Gordon, New York: Pantheon Books, 1980; así como en la lectura de Foucault ofrecida por Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow en *Michel Foucault, beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

De este modo, el proyecto antiteatral sería un esfuerzo de resistencia contra un supuesto “régimen autoritario de la mirada” que lo invade todo, al plantear el requisito de que el espacio de la representación se muestre refractario, indiferente a la mirada del espectador; pero sería también cómplice de ese mismo régimen, al presuponer un modelo de corporeidad que es producto de ese régimen, e imponer autoritariamente un modo determinado de representación, el antiteatral (con la exigencia normativa de que los contenidos de la representación han de aparecer siempre indiferentes a la mirada del espectador), como el único válido, estableciendo forzosamente unos los límites de lo representable, y ofreciendo una representación del estado fáctico de cosas como ontológica y políticamente neutro, con lo que lo naturaliza y racionaliza, y actúa al servicio del poder.

La propuesta friediana de entender políticamente el significado de Courbet<sup>133</sup>, se encuadra dentro esa propuesta más amplia para entender políticamente el significado de la tradición antiteatral, que en el caso de Courbet se combina con la interpretación marxista de la corporeidad propuesta por una de las autoras de referencia en el tema, Elaine Scarry<sup>134</sup>, y con el puente que ofrece el Marx “post-hegeliano” de *Grundrisse* con ciertas ideas hegelianas de la “dialéctica del amo y el esclavo”<sup>135</sup>. El nexo es la concepción foucaultiana de la vigilancia como función del capital, garante de productividad en la medida en que el capital requiere la regimentación controlada de la organización colectiva del trabajo para garantizar la productividad<sup>136</sup>. Fried parte de la base de la interpretación de Courbet construida en su *Courbet's Realism*, en la cual tienen papel central los actos de “identificación, desplazamiento y transformación” de lo que hemos caracterizado como “mirada proyectiva”, y asume tres apoyos hermenéuticos. Primero, toma como guía la noción de “sentencia”, que abarca tanto la consciencia en general como la sensibilidad en particular; segundo, interpreta al Marx de *Grundrisse* y su formulación de la interacción entre producción y consumo: la necesidad crea el producto, pero éste crea nuevas formas de consumo; y tercero, tiene en cuenta la noción hegeliana de “consumo” como disolución de la alteridad de cosa del objeto producido por parte del productor. Así como la marxiana “visión de la producción material que entraña de modo crucial la proyección del cuerpo viviente del productor en el artefacto creado”<sup>137</sup>.

Bajo la guía de su lectura del acto creativo según Hegel y de la propuesta de Scarry, Fried propone una aproximación del carácter del acto de producción en el proyecto artístico de Courbet a estas ideas marxianas. Sostiene que la relación dialéctica de producción y consumo sería una recíproca acción de proyección o exteriorización de la sensibilidad física, o “sentencia” del productor en su producto, y a su vez, de “producción” del productor humano por éste, ya que el trabajo, marxianamente, “produce” distintos “tipos de hombre”; siendo una actividad de “producción no alienada” aquella en que se da una total reciprocidad entre la instancia de producción y la de consumo. Fried llega así a la conclusión de que en la actividad artística de Courbet, la obra produce a su propio productor como pintor-espectador, determina el modo específico de su identificación con la obra, y crea la forma y la habilidad para la realización de su propio “consumo”. Consumo que, en el contexto de la tradición antiteatral, consistiría para Courbet en la necesidad de superar la condición teatralizante de la relación

<sup>133</sup> Fried dedica un apartado específico, titulado “Courbet and politics”, del capítulo séptimo y último de *Courbet's Realism*, a este tema, ineludible tratándose precisamente de Courbet. Cfr. CR: 254-263.

<sup>134</sup> El texto de Scarry al que Fried se refiere es *The body in pain: The making and unmaking of the world*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1985, además de su “Work and body in Hardy and other nineteenth-century novelists,” *Representations* no. 3 (Summer 1983), pp. 90-123.

<sup>135</sup> CR: 258-261, 355 n 66, 355 n 68; Fried cita la ed. de *Grundrisse* en Berlin: Dietz Verlag, 1974, pp. 14-15, 27, 92.

<sup>136</sup> CR: 355 n 67.

<sup>137</sup> CR: 259-260.

obra-espectador, bajo la interpretación del acto de incorporación del artista al cuadro como “acto de consumo”: superar la “alienación” de la separación óptica de la obra, como objeto físicamente separado de su autor, sería “consumirla”. Puesto que la relación de separación entre obra y artista (o espectador) es para Fried una relación de “alienación”, el proyecto de Courbet, con su estrategia antiteatral de fusión cuasi-corpórea entre el autor y su obra, tal como encuentra representación alegórica en *El estudio del artista*, o *En el mar*, *Palavas* (1854), sería el paradigma del estado ideal de no-alienación y de total reciprocidad entre producción y consumo, de intercambio entre iguales<sup>138</sup>; al menos desde la perspectiva de Courbet como inconsciente espectador primario de la obra, ya que no, por razones que hemos explicado, desde la del espectador común y genérico de su época. Más aún, la obra singular de Courbet sería al cuerpo individual de su creador lo que la totalidad de la cultura material al colectivo humano de individuos que viven en esa cultura: el agente activo de una interrelación recíproca de transformación subjetiva, física y corporal tanto como espiritual<sup>139</sup>.

Así se precisa el lugar político de Courbet dentro del panorama de la ambivalencia política de la tradición antiteatral. Courbet, al oponerse, según Fried, al régimen capitalista de trabajo alienado, proponiendo, con su estrategia antiteatral de “fusión”, un ideal de reciprocidad entre actividad productiva y “consumo”, y al hacerlo empleando el planteamiento antiteatral, habría apoyado y formado parte del movimiento micropolítico de resistencia de la tradición antiteatral; pero también habría sido, como él, cómplice del régimen establecido, al presentar una representación “naturalizada” de la realidad. Por ello, Fried ha afirmado la “constitutiva ambigüedad” del significado político de la obra de Courbet, en contraposición a las declaraciones de adscripción explícitamente socialistas del artista<sup>140</sup>, tanto como la del propio proyecto antiteatral en términos de su interpretación foucaultiana. En el fondo, viene a suceder a Fried con la cuestión política lo mismo que desde un enfoque formalista sucede con la noción de “composición aditiva” a ciertos autores a los que Fried critica: se da el supuesto de que tiene que haber algo, “composición” en un caso, “significado político” en otro; pero lo que se presenta como evidencia aparece como “elementos sueltos” o “dispersos”. Así, en uno y otro caso, se termina por concluir que hay una “composición” o un “significado político” en la obra de Courbet, pero que es “meramente aditivo,” o “incongruente”. De la interpretación política de Fried se sigue también como consecuencia inmediata una crítica política implícita contra el formalismo, que Fried no se molesta en desarrollar, pero que quizás debería resultar obvia, teniendo en mente el diálogo de Fried con Crary sobre la genealogía de la visualidad moderna: el formalismo habría sido *enteramente cómplice* del foucaultiano “régimen autoritario de la mirada”, sin que haya signos de que la posición formalista contuviera elementos fértiles para ningún tipo de contramovimiento de resistencia al poder del capital, a diferencia de lo que se puede decir de la tradición antiteatral.

¿Sería esta interpretación un caso de “historia social de la convicción”, en la línea de la propuesta metodológica de Fried? Sí, en la medida en que explica de qué modo un conjunto de factores “institucionales” (el sistema económico capitalista moderno, en cuanto que régimen especular y escópico de la vigilancia universal) han podido condicionar las convicciones de los artistas, críticos y pintores: las de los de la tradición antiteatral, y también la de Courbet, en tanto que oscuramente reaccionan contra ese régimen haciendo de él la *ratio* negativa de sus juicios sobre las obras; las de los impresionistas y los modernistas posteriores, en tanto que, habiendo abrazado las premisas impuestas por el régimen especular, las elevan a criterio de juicio crítico bajo la forma de “visualidad”.

<sup>138</sup> CR: 261.

<sup>139</sup> CR: 355 n 69.

<sup>140</sup> AT: 256.

Se plantea aún otra cuestión en vista de la anterior tentativa foucaultiana de Fried, y dado que Fried concede a Clark que el sentido que tomó la modernidad artística, a partir del primer “gran simplificador” que habría sido Monet<sup>141</sup>, fue en efecto la reducción de la pintura a su literalidad y una tendencia al vaciamiento semántico y al aislamiento social de la práctica artística. Ante ello, ¿qué decir de aquellos artistas del modernismo que para Fried son ejemplares, desde Matisse y Picasso hasta la generación que sigue a Morris Louis, e incluyendo al propio Monet, con quien Fried parece tener problemas? De cada uno de aquellos de los que ha tenido ocasión de tratar, con la probable y significativa excepción de Monet, Fried se ha esforzado en mostrar que no ha sido una figura desligada de toda experiencia vital del mundo y la sociedad, ni concibió su práctica en una negación idealista de la corporeidad, ni se ha entregado a un culto materialista que niegue todo significado, ni su arte es una celebración nihilista de la ambigüedad; ya que de lo contrario, probablemente habría que decir de ellos que eran figuras literalistas, cuando no “teatrales”, y además, dar la razón a las críticas de los sociólogos marxistas del arte contra la “ideología burguesa” del arte moderno. A la sensibilidad existencialista de Fried le repugna la idea de un arte separado de la vida, y Fried parece coincidir con Clark en esperar que el arte, de algún modo, sea depósito simbólico de significados: eso le separa del formalismo, que reduce el arte a la superficie de las apariencias. Pero la herencia formalista en que esa sensibilidad de Fried se encarna le hace difícil estar siempre en su texto a la altura de esas expectativas; y su aproximación a posiciones de la deconstrucción, que tiende a descartar todo referente, tampoco lo facilita<sup>142</sup>.

Por su parte, Fried echa al formalismo en cara, tanto como al propio sociologismo, la incapacidad de dar cuenta adecuada de la relación arte-sociedad; pero tampoco Fried ha logrado dar cuenta de ella de un modo coherente. El discurso de Fried en este aspecto es irreductiblemente ambivalente: aunque por una parte se resiste a hablar en términos de reflexividad y autorreferencialidad, pretendiendo mantener una atención a la conexión del arte con lo “otro de sí mismo”, siendo eso “otro” el mundo de la vida extraartístico, por otra parte Fried no deja de describir en todo momento fenómenos de autorreferencialidad y de diferimiento del significado y de la referencia extraartísticos. El resultado se queda en una enmienda a la manera específicamente formalista de concebir esa autorreferencialidad como una simple automanifestación espontánea de los mecanismos y consistencia del medio y su esfera sensorial, concepción que Fried ahora ve como “teatral”. Aunque Fried, motivado tanto por su propia afinidad con el pensamiento existencial cavelliano, como por su sensibilidad a las críticas desde el marxismo, intente reconducir el arte a un fundamento en un orden radical de experiencia vital, y niegue que la actividad artística tenga lugar en un vacío vital, social y existencial, por otra parte conserva de su herencia formalista una atención a la consistencia propia que el arte mantiene como medio y materialidad, sea propiamente material o sensible: eso que para Clark es la opacidad del medio que se resiste a toda metáfora y que subyace bajo todo mecanismo simbólico de representación de valores sociales.

Asimismo, frente al marxismo de gran parte de los historiadores sociales, Fried tiene su propia propuesta “política”, lo que llamaremos (sin que Fried lo designe con en estos términos) su “política de lo ordinario”. Fried ha barajado una hipótesis ontológica sobre el origen de la modernidad artística en un proceso de pérdida, por parte del sujeto, de su mundo<sup>143</sup>: el mundo simbólico de valores compartidos del que habla Clark; aquél en que,

<sup>141</sup> MM: 5, 17.

<sup>142</sup> Recordemos, por ejemplo, el estatuto especulativo del “momento originario”, y el papel que da Fried a la ausencia del “modelo real” en Manet; cfr. MM: 344.

<sup>143</sup> Formulada por vez primera en AT: 61, y retomada en *Menzel's Realism*, MR: 267 n 17; aunque anticipada en

según Debord, los sujetos vivían su vida en lugar de verla espectacularmente construida y representada. Con esa hipótesis, Fried intenta atar el destino del arte modernista al de la sociedad y el mundo moderno, y de atarlo históricamente, por cuanto esa pérdida parece tener fecha de origen aproximada: aunque Fried evita ser demasiado específico, no es difícil deducir que el momento en que tiene lugar esa “pérdida del mundo” es el del origen de la sociedad moderna, las décadas anteriores a la caída del Antiguo Régimen en Francia, que aproximadamente coinciden con el momento de origen de la tradición antiteatral. Y no sólo en Francia: también en el ámbito alemán del Idealismo, la soberanía de la subjetividad reflexionante (“reflexión” en Fried es “voluntad”) sobre sus representaciones y objetos daría lugar a la angustia escéptica sobre la posible arbitrariedad de su funcionamiento sin regla externa, de que todo el mundo sea mero producto de la imaginación<sup>144</sup>. Se trata del origen de una incapacidad generalizada del sujeto para creer y entregarse a la vivencia de su mundo, y precisamente una incapacidad del sujeto moderno, ya que en la época precedente al sujeto no le sucedía nada de esto, por lo menos no que Fried sostenga. Y Fried concede a Clark que esto es también el reverso negativo de todos los progresos alcanzados gracias a la secularización masiva del mundo moderno por la tecnociencia, que destruye la creencia en los valores e instituciones tradicionalmente compartidos impidiendo toda producción de otros nuevos, y entrega al hombre a un vacío de sentido, una contingencia y una finitud, que hacen que para Clark “el desencantamiento del mundo sea algo horrible, intolerable”<sup>145</sup>.

Ahora bien, Fried echa mano de una noción cavelliana que hemos visto reaparecer varias veces: “lo ordinario”. En Cavell, esta noción, procede de Kierkegaard, y resulta de una elaboración personal, que combina materiales procedentes del romanticismo norteamericano de R. W. Emerson, Thoreau o W. Whitman, autores que formularon una suerte de, llamémosle, “utopismo implosivo”. Lo ordinario era el ámbito “sin eventos”, cotidiano, inmanente, del mundo vivido, tal como se da en la vida: lo “intrahistórico”, que Fried, con Cavell, caracteriza por su tiempo durativo, su intrascendencia, su incompletud y parcialidad, su total contingencia y carencia de certidumbre: es el mundo como radical contingencia metafísica, sumido en perpetuo estado de cambio y construcción<sup>146</sup>. Para los seres humanos, está ocupado y lleno por acciones cotidianas, insignificantes y repetitivas, cuyo resultado es siempre sólo provisional (como, según Fried, sería el caso de la pintura<sup>147</sup>); tareas “aditivas” y “abiertas”, pero no “literalistas” ni “teatrales”, si están realizadas con entrega y convicción. Ya que, hablando hegelianamente, la acción repetitiva cotidiana no aspira a realizar a otra cosa que a sí misma: su infinitud es la del “buen” infinito, inmanente, que se cierra sobre sí como un círculo, que sale en busca de lo otro para alcanzar y llenar sus propios límites; frente al “mal” infinito del literalismo, trascendente, que es la total indefinición y apertura de lo que es completamente “otro” respecto de cualquier ser concreto y finito conocido, y que aspira a la trascendencia en sentido absoluto.

En la modernidad, el escepticismo postcartesiano habría convertido lo ordinario en un misterio inalcanzable para la filosofía, que aspira constantemente a dar cuenta de él, pero a

---

la nota de “Three American painters” sobre Manet: el origen del arte moderno está en la alienación del sujeto moderno respecto de su mundo, del artista respecto de su obra, y el resultado es la pérdida de la capacidad artística para representar la realidad, no muy en desacuerdo con lo que Clark propone. Sobre la cuestión del escepticismo como “pérdida del mundo” y el origen de la modernidad en Cavell, cfr. nuestro capítulo 2.1.; sobre ese tema en Fried, cfr. TAP: 217, 260-262 n 4; AT: 61, 200 n 120, MR, 32, 34, 78-79, 82, 141, 147-148, 152 n, 153-154, 157, 173-4, 283-286 n 14, y en general, todo el cap. 10 de *Menzel's Realism* (MR: 141-165).

<sup>144</sup> MR: 91.

<sup>145</sup> Clark, *Farewell to an idea*, p. 7; Fried cita esta frase en MR: 247.

<sup>146</sup> MR: 78-79, 82, 232; Fried encuentra su mejor representación artística en *Patio trasero y casa*, de Menzel.

<sup>147</sup> MR: 153-154.

cuyas descripciones siempre escapa. Siguiendo a Cavell en su combate con el escepticismo, Fried en el capítulo 10 de *Menzel's Realism* se lanza a un sorprendente apostolado: hay una “tarea de lo cotidiano” (equiparable a los deberes religiosos de lo trascendente), respecto a la cual es un deber ético del hombre aceptar y vivir su finitud<sup>148</sup>. Dentro de esa finitud, Fried describió “el mundo”, y en obras posteriores a *Absorption and theatricality*, “lo ordinario”, como el ámbito vital donde es posible una acción humana auténtica, no reducida al simulacro de la exhibición pública de un rol social no sinceramente vivido; ámbito cuya pérdida quedaría registrada en el origen del arte moderno con los primeros planteamientos de la problemática de la teatralidad, que es la de la autenticidad de la acción humana, pero en tanto que convincentemente representada. La sugerencia implícita es que, en la modernidad, ese problema afecta a la propia acción *en la vida real*, en tanto que realizada con convicción, y no sólo a su representación artística: la crisis de la capacidad de convicción de la representación de la acción humana (origen del arte moderno) es paralela a la crisis de la convicción de la acción misma (origen del mundo moderno).

No se trata, como propuso Kierkegaard, de hacer de la propia existencia individual en el mundo un arte, lo cual Fried teme que podría llevar la vida misma al borde de la teatralidad<sup>149</sup>. La exigencia ética de Fried (y de Cavell) sería recuperar la entrega del sujeto a su mundo vivido, y esa entrega es la entrega absorta a sus quehaceres cotidianos; con proscripción expresa de toda tentación “trascendente” (léase “revolucionaria”), que sólo lleva al hombre a la catástrofe, si intenta realizarla, o al escepticismo, si desiste; tentación que sería para Fried cualquier aspiración a lo definitivo, acabado, completo, universal (su alegoría es la imagen de la Torre de Babel). Distinguiendo, con Kierkegaard, la “conquista”, o evento trascendente resultado de una hazaña heroica, puntual, extraordinaria, que tiene lugar en lo intensivo, no-durativo, de la “posesión”, resultado gradual de series de actos intrascendentes, repetitivos, extensivos, ordinarios<sup>150</sup>, diríamos que los actos cotidianos no son de “conquista”, al asalto de lo enteramente ajeno, sino de gradual “posesión” de lo familiar y ya de antemano conquistado. Esta contextura de vida y acción recibe de Fried la designación de “construcción provisional”, y Fried la encuentra representada en Menzel en la acción de poner ladrillos y en las representaciones de andamios, solares en construcción, etc.; en esa clave lee Fried *Albañiles en una construcción* (1875) como “alegoría política”<sup>151</sup>.

Veo en *Albañiles en una construcción* una obra profundamente optimista, incluso utópica: una afirmación de la fe en las posibilidades de la socialidad humana – una suerte de anti-Torre de Babel – basada en la participación común, concertada pero no regimentada, de seis obreros altamente individualizados en la tarea humana que, junto con el dibujo y la pintura, podría haber estado más cercana al corazón del artista [Menzel]. [...]

... Podríamos decir que en *Albañiles en una construcción* la ascensión resulta ser inevitable, pero la operación como totalidad permanece ineludiblemente ligada a la tierra [*earthbound*] en el sentido de que está comprometida con el poner ladrillos como tal – ninguno de los trabajadores da la más mínima señal de aspirar a una esfera superior. [MR: 157-159]

Esta exigencia conlleva el compromiso con una dimensión utópica, pero immanente, de la “socialidad humana de participación común concertada, pero no regimentada”<sup>152</sup>, con unos valores que implican la afirmación del trabajo cotidiano, de la tarea repetitiva, pero realizada con entrega (como en la noción antiteatral de “absorción”), sin dramáticas novedades que

<sup>148</sup> MR: 15, 152 n.

<sup>149</sup> MR: 175. En efecto, la fórmula recuerda enormemente a ideas de, por ejemplo, un Alan Kaprow.

<sup>150</sup> MR: 144-146.

<sup>151</sup> MR: 157-158.

<sup>152</sup> MR: 157.



supongan rupturas radicales, y sin aspiración a logros totales y definitivos; pues, inacabada e inacabable, esa tarea está siempre por realizar (como en la teoría del medio y del modernismo: “siempre por descubrir”). Según lo describe Fried, este programa “político” de lo inmanente es claramente un humanismo optimista y secular, muy lejos del *pathos* melancólico de Clark; es moderadamente progresista e individualista, pero fundado en la fe en el semejante. Pero resulta algo vago e inocuo, y tan pronto evoca un cierto vago “anarquismo”, como recuerda enormemente a una versión difuminada del ideario político centrista de cierta socialdemocracia, incluso al de cierta democracia cristiana, cuando no a ciertas formulaciones del liberalismo, autodenominadas “libertaristas”, y más bien conservadoras<sup>153</sup>.

Este ideal está orientado a la búsqueda de un pequeño lugar plácido en el mundo para el individuo, donde éste pueda aceptar su finitud y ver transcurrir el tiempo en el desempeño de una tarea a la medida de sus fuerzas, capacidades y afinidades personales; el sentimiento de pertenencia a un lugar, en un plácido curso vital sin sobresaltos<sup>154</sup>. Algo que tal vez no se pueda negar a Fried que es toda una preciosa ambición para la mayoría de los hombres, sobre todo en los tiempos que corren, donde la coyuntura político-económica ha hecho tan difícil alcanzarlo que, en efecto, se ha convertido en una utopía para la mayoría, incluso allí donde hay relativa afluencia. Ahora bien, el problema es que esa “mayoría” no vive la repetición, intrascendencia e inconclusión de lo ordinario como utopía, sino como falta de sentido:

...el concepto de lo cotidiano ha sido interpretado a menudo de modo célebre en términos negativos, distópicos; así cuando Thoreau en *Walden* escribe que “La masa de los hombres vive vidas de silenciosa desesperación” se está remitiendo a lo que yo entiendo como lo cotidiano no redimido y no transfigurado, o más simplemente, “malo”, la modalidad temporal y espiritual que constituye el trasfondo de su propio y singular proyecto de redención. [MR: 159]

Así, conforme a un típico gesto hegeliano de Fried, lo ordinario puede tener dos posibilidades: buena o mala. Fried caracteriza la otra y más frecuente posibilidad “mala” de lo ordinario<sup>155</sup> con ayuda de pistas sacadas de numerosos autores. Por ejemplo, apoyándose en *Hard Times* de Dickens, en los términos sociales del aspecto de instrumentalización técnica de la sociedad moderna, como “literalidad, abstracción, eficacia mecánica”. O bien como una falta de acuerdo del individuo consigo mismo: la inautenticidad, que, con Kierkegaard, resulta de la supresión (idealista, hegeliana) del principio de contradicción, impuesta por necesidades expansivas del entendimiento calculador, así como la “distorsión”, o desfiguración es resultado de la pretensión totalizadora). O, con Thoreau, como repetición rutinaria y sin inspiración, pero sobre todo, con Fontane, por los términos en que se vive su sinsentido desesperadamente, como un alargamiento insoportable del tiempo; en cuyo caso la construcción provisional es sólo una “estrategia compensatoria” para soportar<sup>156</sup>.

Fried sostiene que la idea de que el único aspecto de lo cotidiano es el negativo es una falsa representación que queda “disipada” por el recuerdo de su “verdadera” forma positiva ordinaria; y que, en contraposición a todo intento de escapar al vacío de sentido de lo ordinario “malo” mediante un salto a la trascendencia, las “construcciones provisionales” son

<sup>153</sup> Somos conscientes de la expresión “no regimentada” en la formulación de Fried: tal como éste la ofrece, lo mismo puede implicar un anarquismo de izquierdas que la supresión de todo régimen de relación que no sea la comercial regulada por las leyes “naturales” de la competencia y del mercado (que no serían “leyes”, pues serían “naturales”), como en el “libertarismo” neoliberal más extremo. Y también varias opciones políticas intermedias.

<sup>154</sup> MR: 165; Fried parafrasea a Fontane en *Effi Briest*.

<sup>155</sup> MM: 157.

<sup>156</sup> Cfr. MM: 174, 174 n, para Dickens y Kierkegaard; MM: 150, para Thoreau; MM: 165, para Fontane.

las únicas portadoras posibles de sentido<sup>157</sup>. Con lo cual, Fried afirma, frente a toda duda, aunque sin mucho más argumento que los tintes oscuros con que ha pintado la pretensión de trascendencia, el potencial utópico de lo ordinario. Ahora bien, Fried ha de admitir que “no hay garantía alguna de que lo ordinario sea bueno”<sup>158</sup> en ninguno de los ámbitos de la actividad y vida humanas que abarca; además de que lo ordinario “bueno” no es representable por ningún contenido concreto de experiencia, ni siquiera indirectamente en el recuerdo; y de serlo, resultaría doloroso. Al contrario, bien cabe que se realice, y es lo más frecuente, bajo su forma mala, como se sabe por el hecho de que ésta es la forma de verlo más frecuente. Que sea bueno, es cosa del destino individual de cada uno, y en esto el “programa” utópico de Fried no parece tener muchas soluciones que ofrecer. Y además, al contrario que el “bueno”, lo ordinario “malo” es bien representable y ampliamente representado, hasta tal punto que es la representación más frecuente que se ofrece de lo ordinario. Y así nos lo representa, tal como lo critica Fried, el literalismo, con su puesta en escena de una figura del cuerpo opaco e inexpressivo, su temporalidad extensiva objetualizada y dilatada hasta lo insoportable.

También las nociones de “proyección empática” y “huella” intervienen en este ideario político, social y vital para dar respuesta al pesimismo de T. J. Clark respecto al weberiano desencantamiento del mundo en la sociedad industrial moderna. Según Clark, la existencia intrahistórica e inmanente en el mundo moderno, en su total extensividad, ordinariedad y contingencia, pierde tanto los grandes sentidos trascendentes como los “pequeños rituales de donación de sentido” de la vida en la sociedad tradicional<sup>159</sup>, aquellos que, según Fried, Chardin fue el último artista en representar convincentemente. El hombre moderno no tiene ya nada en que creer, nada que dé sentido a su vida y propósito a su acción individual y colectiva: he aquí la principal preocupación de Clark. Fried responde complementando la noción cavelliana de lo ordinario con la de “proyección empática”, y con su propia enmienda a la “teoría de la huella” de Benjamin y la Escuela de Frankfurt<sup>160</sup>. Benjamin criticó la concepción burguesa del XIX de la vivienda como “estuche” del individuo, y de la huella como marca de sus hábitos de vida. Partiendo de la reflexión de Marx sobre la alienación y la cosificación en el capítulo de *Das Kapital* sobre el “fetichismo de la mercancía”, y del uso que extrae Adorno de allí para designar por “fantasmagoría” la condición de la mercancía que se afirma como valor absoluto, ocultando su carácter de producto de la sociedad industrial, Benjamin sostiene que la sociedad capitalista altera las formas de vida y las reduce a “fantasmagorías”; que el deseo del sujeto burgués por dejar sus huellas en su hábitat interior sólo compensa su incapacidad para dejar huella real en el mundo exterior y en la historia; que la posesión de los objetos ejerciendo su valor de uso es un modo de alienación, porque sólo alimenta su valor de cambio; y que las formas de vivencia de la subjetividad natural, incluido lo corpóreo, bajo la sociedad burguesa se vuelven “fantasmagóricas”<sup>161</sup>.

Muy al contrario, responde Fried, el individuo que halla su lugar en el mundo y transcurre en él su tiempo aceptando su finitud, en el desempeño de su tarea y de su habitar

<sup>157</sup> Son las únicas, al menos en la época de Menzel, matiza Fried; cfr. MM: 165.

<sup>158</sup> MR: 174.

<sup>159</sup> MR: 231-234.

<sup>160</sup> Los textos en que Fried se basa para reconstruir la posición “frankfurtiana” son: de Benjamin, el capítulo “París en el Segundo Imperio y Baudelaire”, en el célebre *Das Passagen-Werk*, ed. Rolf Tiedemann, *Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, 2 vols. (trad. cast. Libro de los pasajes*, trads. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera, Fernando Guerrero, Madrid: Akal, 2007; la carta de Adorno a Benjamin de 10 de Noviembre de 1938 (hay una trad. cast de la correspondencia entre Adorno y Benjamin: *Correspondencia: (1928-1940)*, ed. Henri Lonitz, intr. Jacobo Muñoz Veiga, trad. Jacobo Muñoz Veiga, Vicente Gómez Ibáñez, Madrid: Trotta, 1999); y, del propio Adorno, la *Versuch über Wagner*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

<sup>161</sup> MR: 235, 236, 255, 293 n 8.

deja en él las trazas, huellas, marcas de las transacciones que tienen lugar en el ámbito cotidiano; huellas que, contra Benjamin, no son canales de aprisionamiento conformista en una vida burguesa adocenada, sino consustanciales al habitar en el mundo, y trazas de la “historia interna” (intrahistoria) de la acción del individuo. Y también son “marcas” las que deja el acto de producir representaciones en las artes plásticas, técnicas de marcar superficies ejecutando múltiples actos durativos, repetitivos, extensivos<sup>162</sup>. Dejando su huella con su acción durativa en el tiempo extensivo y ordinario, el individuo toma “posesión”, que no “conquista”, de su mundo de objetos; esa huella es la presencia indirecta del cuerpo del individuo: registra las operaciones corporales con que el individuo se desenvuelve en el mundo con objetos, por ejemplo en el modo como éstos han quedado apilados, colocados<sup>163</sup>; así como los objetos, prótesis y herramientas hacen marcas sobre el cuerpo vivo que los usa, alterándolo y desfigurándolo, a veces violentamente<sup>164</sup>. Por tanto, las huellas no siempre señalan una conservadora contención en el orden doméstico interior de lo establecido: también son huellas del mundo exterior y de la actividad transformadora real sobre él<sup>165</sup>. Y la concepción de la vivencia del cuerpo en Menzel no es “fantasmagórica” en el sentido marxista-benjaminiano de “ideológica”, pues no es “naturalista”: incluye la contingencia, reconoce lo artificial, el carácter técnico y culturalmente producido del cuerpo y de la prótesis.

De lo que se trata, pues, es de ofrecer una alternativa a la visión pesimista de Benjamin, el Situacionismo y Clark sobre el mundo moderno: la posibilidad de “preservar el mundo” por su “reencantamiento”<sup>166</sup>. Invirtiendo el sentido dado al término por Benjamin y Adorno, el modo de reencantar el moderno mundo secularizado, reconstruyendo la trascendencia en lo inmanente, sería precisamente la “fantasmagoría”<sup>167</sup>. En Fried, el término designa un efecto de la proyección empática y de la identificación sujeto-fenómeno, efecto que sería responsable también de la vividez y convicción de la representación “realista”: la proyección y transferencia inconsciente de energía vital subjetiva al objeto implica la activación de la relación originaria del mundo inanimado de objetos y su “reanimación”<sup>168</sup>, y generaliza a un plano ontológico la noción de “antropomorfismo” que Fried exploró en *Courbet's Realism*, dando lugar a una “saturación total del mundo por la proyección empática”, que constituye el mundo de objetos como extensión integrada del cuerpo viviente, cancelando y sublimando la otredad objetiva de su materialidad inerte, y transformándolo en un mundo “habitado por fantasmas”, donde los objetos animados sustituyen a las personas y aparentan tener interioridad psíquica<sup>169</sup>. Una posibilidad que Cavell había sugerido al introducir la noción de empatía en un lugar decisivo de su reflexión sobre el escepticismo de las otras mentes; pero que había desechado, por conducir a la pérdida de la cesura que demarca las fronteras del mundo humano con lo no humano. Fried, por contra, parece dispuesto a tomársela en serio.

<sup>162</sup> MM: 147, 249, 255. El tema de la “huella” en la reflexión sobre los medios artísticos de representación como “técnicas de marcado” aparecía en *Realism, writing, disfiguration* y en *Manet's Modernism*, pero se vuelve transversal en *Menzel's Realism*, donde por primera vez muestra su dimensión “política”; cfr. especialmente los capítulos 5, 10, 14, 15 de este último libro.

<sup>163</sup> MR: 1-2, 4, 41, 142-143.

<sup>164</sup> MR: 43, 175. En la sección sobre Crane de *Realism, writing, disfiguration*, el tema de desfiguración y monstruosidad es un hilo conductor de la reflexión sobre cómo la literalidad del lenguaje y del soporte físico de su intervención creativa se manifiestan al artista.

<sup>165</sup> El ejemplo de Fried es el estudio en guasch (datado en 1871) que Menzel dibujó de los binoculares que pertenecieron al general Moltke, llenos de “huellas” de su histórico uso en el campo de batalla; MR: 47.

<sup>166</sup> MR: 233.

<sup>167</sup> MR: 245-246.

<sup>168</sup> MR: 57.

<sup>169</sup> MR: 245-246, 255.

El reencantamiento de la “fantasmagoría” friediana es una modalidad de trascendencia distinta y opuesta a la habitual, que pretendía transitar de lo extensivo a lo intensivo y extramundano, hallando el sentido sólo en lo trascendente. Un modo de “trascendencia” que construye lo trascendente en la propia inmanencia: la trascendencia de la expresividad significativa, que supera la alteridad de la materia inerte (“objetualidad”). Como objetos, las cosas del mundo son sólo pura exterioridad; pero la visión participativa, por empatía, logra verlas en analogía con los sujetos corpóreos, como seres dotados también de interioridad<sup>170</sup>, cobrando importancia el contraste entre la superficie de los objetos y su interior, en el cual también se depositan las marcas de sus usuarios<sup>171</sup>. Interpretando esas huellas, que son las marcas de su energía vital, sus semejantes de otras épocas podrán comprender históricamente su vida, su mundo, gracias a un acto de proyección empática. Y ese acto de proyección puede generalizarse hasta penetrar toda la realidad y reencantarla, haciéndola susceptible de interpretación: dándole sentido, pero sin recaer en el sometimiento a la vieja superstición, puesto que nos sabemos a nosotros mismos autores de esa proyección, sentimos el esfuerzo de proyección de la energía vital, que procede de nosotros. Así responde Fried a la queja dramática de Clark, el marxista desilusionado, por el vacío de sentido: sin necesidad de apelar a una revolución que siempre fracasa, es posible el reencantamiento, viviendo al máximo la secularidad del mundo moderno desencantado, reducido a materialidad inerte por la ciencia moderna y la pérdida de las viejas acciones rituales y formas de vida social que daban sentido a la vida; siempre que se acepte el esfuerzo de verlo al mismo tiempo tal como lo alumbraba la proyección empática: como un mundo atravesado de energía vital, lleno de sentido. En cambio, el literalismo, incluyendo aquel literalismo que late en el formalismo, se presenta como la alternativa negativa a la transfiguración empática de la objetualidad: rechaza toda empatía y antropomorfismo, toda sublimación de la alteridad material del objeto; y afirma en cambio la materialidad: la huella reducida a su formalidad, la marca reducida a un indíxico vacío del original vivo ausente, sin trazas de individualidad en el acto de su producción<sup>172</sup>.

Frente a ello, el arte de Menzel representaría la posibilidad del reencantamiento, por el carácter “cuasi-ritual” con el que representa las acciones en el ámbito intensivo de lo cotidiano, con un efecto de “preservación del mundo” (aunque es probable que Fried extendería estas consideraciones a los otros grandes “realistas corpóreos”, Courbet o Eakins). Logrando sobreponerse a la pérdida del mundo por la pintura (y por el hombre), con sus representaciones, somáticas, multisensoriales y policéntricas, pero también en parte sólo alusivas, capaces de suscitar convicción en la realidad de aquello que no está inmediatamente a la vista en ellas, Menzel es la contrafigura de la tentación escéptica de quienes, como Ruskin (pero también Monet, Greenberg), “naturalizan o hacen infinito el abismo escéptico” entre sujeto y mundo: aquellos que creen sólo “lo que se ve”, y que todo lo ven como un mundo “óptico”, desencarnado, de sombras y manchas irreales de color<sup>173</sup>. Menzel lograría incluso incluir lo ordinario, ámbito intrahistórico irrepresentable según Kierkegaard, en el alcance de la representación artística, y producir alegorías de su propia actividad pictórica como actividad ordinaria<sup>174</sup>. Menzel lograría ser moderno y al mismo tiempo afirmativo: ofrecer una visión positiva de la realidad secularizada del mundo moderno, entregándose a

<sup>170</sup> MR: 192.

<sup>171</sup> En este caso la representación alegórica culminante son los estudios de máscaras por vaciado de Menzel.

<sup>172</sup> MR: 228.

<sup>173</sup> MR: 192, 154 n.

<sup>174</sup> En las temáticas recurrentes en su obra de ladrillos, albañiles en el tajo, y andamios. Su significado alegórico tiene en parte un aspecto de corporalidad, pues el andamio es un artefacto que lleva las marcas del proceso físico de su producción (MR: 32) que es además autorreferencial: las obras del propio Menzel comparten esta característica con el andamio, registran las operaciones físicas del artista en el curso de su elaboración, su cambio de posición y ángulo frente a lo representado, correspondientes a otros tantos actos visuales.

poderosos actos de proyección empática, y pintando el mundo entero y sus objetos totalmente permeados de fuerza psíquica y vital, haciendo viva cada marca, cada huella que la vida de sus usuarios y propietarios ha dejado en ellos.

Ni que decir tiene que, aunque este discurso “político” de lo ordinario concuerda con varios aspectos metodológicos y de contenido del discurso de Fried sobre el arte, donde la extensividad e intrascendencia preside incluso el acto creativo del arte, en virtud del papel que Fried da en él a lo impersonal y lo automatístico, no es fácil hacerlo compatible con muchos otros aspectos de la posición que Fried venía sosteniendo en teoría del arte. Así ocurre por ejemplo, con la caracterización de la experiencia de la obra lograda en términos de *presentness*, que más bien parece que pertenezca al ámbito intensivo del logro heroico, trascendente, único, de la conquista del artista original. O con el principio de cierre, el papel de la unidad y la totalidad como momento ópticamente constitutivo de la obra artística, y la aversión a la estética del fragmento. Aspectos algunos de los cuales, por cierto, constituyen precisamente su herencia formalista, pero a los que Fried, pese a todo, se apegaba. Tal vez por eso Fried termina reconociendo su incapacidad de equiparar el logro de su campeón artístico de la ordinaria, Menzel, con la hazaña heroica de los artistas modernistas y premodernistas de la tradición francesa, confesándose sujeto al primado del “canon clásico francés”.

### **3.11.4. “Antipositivismo”: Fried, Cavell, el giro a la recepción y Thomas S. Kuhn**

El proceder historiográfico de Michael Fried se aleja en muchos aspectos de las normas de la práctica de la historiografía del arte estándar, marcada muy a menudo por cierta impronta del positivismo documental que estuvo en el origen de toda la historiografía general, en el siglo XIX, con la “escuela histórica” francesa o los historiadores positivistas alemanes como Ranke. Ello le da un filo antipositivista, que Fried ha puesto en ocasiones bajo la advocación del influjo de Thomas S. Kuhn, recibido por medio de Stanley Cavell. Fried ya había declarado su antipositivismo como crítico de arte, en el contexto de su crítica de la concepción greenberguiana, “formalista”, del medio artístico<sup>175</sup>: el “positivismo” era allí el formalismo, porque éste, piensa Fried, es esencialista, y ser esencialista es ser positivista. Antipositivista es su teoría de la modernidad artística y del medio, pero también lo es su propuesta historiográfica de metodología hermenéutica. Y no sólo porque Fried no parta de criterios estilísticos formales, ni tampoco de los iconográficos, puesto que su comprensión del “tema” representado, por ejemplo, es desde el punto de vista de su carácter “expresivo”, y no el de la mera identificación y tipificación iconográfica<sup>176</sup>. La ocasional advocación kuhniana de Fried no sólo afecta, pues, a cuestiones de contenido (naturaleza del medio artístico, carácter del arte modernista): es posible reconstruir varios rasgos generales del proceder historiográfico de Fried como rasgos “antipositivistas”, y algunos, en particular, claramente “kuhnianos”, haciendo plausible dicha advocación kuhniana de Fried.

Por supuesto, el concepto más llamativo de Kuhn era el de “paradigma”; en Fried este concepto afecta tanto a un nivel teórico (de contenido) como metodológico. En teoría del arte, el kuhnismo de Fried radicaría básicamente en la teoría del medio artístico, y en la concepción del modernismo artístico en términos de ausencia de “paradigma” dominante en la práctica de las artes; pero, ¿y en historiografía del arte? La historiografía del arte es una disciplina

<sup>175</sup> SaF: 99 n 11.

<sup>176</sup> AT: 35.

(discursiva) de segundo orden, ya que la “realidad” sobre la que versa es, a su vez, otra u otras disciplinas (o prácticas): las artes. En el plano del “contenido” teórico, el friediano antiesencialismo del medio artístico invita a ver la historia de la pintura como la de una sucesión de paradigmas mutuamente inconmensurables, relativos a qué sea pintar y a cuáles sean sus procedimientos, recursos y problemas; y este es un uso del término que Fried ha hecho<sup>177</sup>. La tradición antiteatral habría sido uno de tales paradigmas (tal vez, incluso, una serie de paradigmas diversos<sup>178</sup>); el modernismo, en tanto que entendido bajo la interpretación de la ideología formalista, otro distinto. Y por lo que hace a la pertinencia de las nociones de “paradigma” y de “cambio paradigmático” en el plano metodológico de la historiografía como disciplina, la propuesta historiográfica planteada a partir de *Absorption and theatricality*, basada en la teoría de la teatralidad y en tradiciones nacionales específicas, puede ser considerada un “paradigma” (en este caso historiográfico): se presenta análogamente al modo como Kuhn describe el desplazamiento de un paradigma viejo, afectado de anomalías, por otro de mejor funcionamiento. El paradigma viejo sería la concepción historiográfica “internacionalista”, basada en combinar nociones estilísticas e iconográficas, presupuestos metodológicos derivados de la contraposición forma/contenido, que ya no funcionaría para explicar el arte de transición a la modernidad de fines de XVIII. Abandonar la noción estilística internacional de “Neoclasicismo”, como propone Fried, permitiría progresos explicativos. Desde este punto de vista, vemos en este desplazamiento todos los aspectos de la teoría del cambio teórico de Kuhn: los análisis de obras de Van Loo (antes conceptualizado estilísticamente como “neoclasicista”), o de un caso particularmente problemático, el *Eremita dormido* (1753) de Vien (antes sometido a interpretaciones moralizantes de su significado, basadas en un estudio de su iconografía) serían el *experimentum crucis*. En el caso de Van Loo, la nueva teoría es capaz de explicar las mismas cosas que la vigente, con igual o mayor eficacia. En el caso de la obra de Vien, explica aquello que en el marco de la vigente aparece como anomalía en los esquemas iconográficos al uso. Y la nueva teoría supera a la anterior en capacidad de integración: casos que parecían ser opuestos, como el sentimentalismo de Greuze y la estricta estilización de Vien, aparecen ahora como aspectos complementarios del mismo fenómeno, que es la necesidad de asegurar el cierre antiteatral de la obra<sup>179</sup>. Finalmente, la inconmensurabilidad: huelga decir que el arte francés del siglo XVII visto como una serie de estilos dominados por el neoclasicismo internacional es un panorama que no parece tener nada que ver con ese mismo arte visto como una escuela nacional unificada bajo una problemática ontológica de la mirada y la convicción de la representación.

La historiografía de Fried se orienta a la reconstrucción del proyecto pictórico de un artista o de las estructuras intencionales de expectativa y valoración que constituyen una cultura pictórica<sup>180</sup>, y también de los problemas ontológicos del arte (“ontológicos”, pues conciernen a aspectos ónticos, constitutivos del ser de la obra de arte; aunque cuáles sean estos aspectos, o al menos cuáles los relevantes, cambia de una época a otra) y los recursos del medio artístico de una época: entidades intencionales, “mentales” si se quiere, o “formaciones ideológicas”, desde una perspectiva sociologista, pero no positivities ónticas

<sup>177</sup> MM: 482 n 97.

<sup>178</sup> Por ejemplo, en *Absorption and theatricality*, Fried señala que la serie de cuadros de David que comprende *Belisario*, el *Juramento de los Horacios*, *Sócrates* y *Bruto* fue visto por sus contemporáneos como un primer gran “paradigma para la pintura ambiciosa” dentro de la tradición antiteatral (AT: 136-137). Y en su ensayo sobre Thomas Couture, Fried sostiene que la irrupción de Courbet en dicha tradición, en la década de 1840, al abandonar una práctica basada en la representación dramática de la acción, supuso la introducción de un “nuevo paradigma”, ya que el anterior, basado en el drama, habría entrado en crisis con respecto a su capacidad de evitar la teatralidad (cfr. TCTA: 44).

<sup>179</sup> AT: 65-66.

<sup>180</sup> AIMAC: 50, 51.

y materiales, ni propiedades inherentes a ellas, ni tampoco exactamente “hechos constatables”, estados de cosas. La problemática pictórica constituye el contexto de sentido, siempre específico, que determina el criterio de unidad del campo histórico de objetos de investigación; donde “contexto” para Fried quiere decir el conjunto de problemas expresivos, representacionales y presentacionales, vigentes en el momento histórico del caso<sup>181</sup>. Siendo cambiante esa problemática ontológica, y conforme a la teoría no-esencialista del medio artístico, se puede decir que la historiografía del arte no tiene un único campo de objetos de estudio, sino *toda una serie histórica de ellos*: la “pintura” de la que se hace historia, no es siempre la misma cosa, ni plantea los mismos problemas ontológicos, ni explota los mismos recursos y efectos, en una cultura pictórica que en otra. Siempre, eso sí, dentro de un margen de cierta continuidad que otorga a la serie de los sucesivos campos de objetos el mantenerse en los límites de un área cultural determinada con unidad histórica de tradición, por ejemplo, la del arte europeo post-renacentista, más bien que dar el salto, por ejemplo, al contexto del grabado japonés, o de la escultura india, o del arte africano<sup>182</sup>.

Dado que constituye el objetivo y criterio de unidad del campo histórico de objetos de la investigación, la problemática pictórica de carácter “ontológico” que está en el corazón de la cultura pictórica estudiada, el horizonte compartido (sea más o menos explícito) de preocupaciones artísticas de una época, es también el contexto “interno” que “en un sentido importante” *determinaría las relaciones fácticas mismas* entre esos objetos<sup>183</sup>:

Conexiones específicas [e. d., fácticas] entre estas y otras obras son menos importantes que la preocupación por la absorción que subyace a tales conexiones y en un sentido importante, las determina”. [AT: 27]

Lo que prima no son las relaciones “históricas” externas (de fechas, eventos históricos, políticos, económicos o sociales, o hechos biográficos del artista o sus contemporáneos, etc.), ni los nexos de “influencia” entre artistas o de relaciones de copia-modelo entre obras; tampoco se relacionan las obras entre sí mediatamente, a través de su relación “vertical” con hechos históricos, o tipologías iconográficas o estilísticas, o vínculos de influjo directo y relación de aprendizaje maestro-discípulos, sino por una red de relaciones horizontales de sentido entre ellas, dada por la propia problemática ontológica en función de la que, según la hipótesis del historiador, su cultura pictórica las produjo y comprendió, y que define a esa cultura pictórica como tal<sup>184</sup>. Son tales relaciones internas de sentido, en el marco de la interpretación formulada bajo la hipótesis de partida, las que en todo caso pueden dar relevancia a esos otros hechos históricos, aun cuando Fried señala que puede existir una tensión entre perspectiva del análisis individual de las obras y perspectiva de la situación histórico-contextual<sup>185</sup>:

Para la reconstrucción de estas estructuras intencionales, Fried aplica su muy comentado “giro a la recepción”, y en esto radica otra gran analogía con la propuesta de

<sup>181</sup> MM: 267.

<sup>182</sup> En su obra historiográfica, que se desarrolla enteramente dentro de los márgenes del arte europeo post-renacentista y posterior al siglo XVI, Fried apenas ha hecho intentos de referirse a otras tradiciones artísticas no europeas o anteriores al Renacimiento. Una tal excepción es su incursión en el grabado japonés con ocasión de la reflexión sobre el grabado como “técnica de marcado”, donde la incursión vino requerida por el contexto histórico de Manet y el “japonismo” en pintura europea de la época. Cfr. MM: 323-336.

<sup>183</sup> AT: 21, 27, 34-5.

<sup>184</sup> Por ejemplo, en el caso de Eakins, Fried declara que no es por una relación de influjo directo por lo que este artista se encuadra dentro de la tradición barroca de realismo “absortivo” (RWD: 44).

<sup>185</sup> MM: 401.

Kuhn, que lleva al rechazo de toda concepción “positivista” de la práctica artística como base para una historiografía. Kuhn no consideraba la ciencia abstractamente, como un constructo cognitivo teórico-técnico, en su estructura lógica, su compromiso semántico con un referente ontológico, o su valor veritativo, sino que la remitía a su inserción en una comunidad científica de practicantes como subsistema dentro de una sociedad, dando un papel central a los procesos retóricos de persuasión y convicción que asientan su “validez” dentro de la comunidad científica, y al impacto histórico de su recepción sobre las creencias, la cultura y la cosmovisión de la sociedad de la que esa comunidad forma parte. De suerte que para Kuhn la ciencia es una *práctica social* que, al construir su objeto de estudio, requiere y produce convicción, y no es mero conocimiento de una objetividad “real” dada; y lo sustancial de esa actividad no es el objeto que construye, sino *la convicción*; luego el cambio científico no es un progreso del saber ontológico sobre una realidad positiva, sino una serie de modificaciones en las creencias que estructuran los modos históricos de comprender aquélla. Como ha señalado Caroline E. Jones, es uno de los aspectos de influjo más determinante sobre Fried y Cavell el que en Kuhn “conocimiento” quiera decir “creencia” y “convicción”<sup>186</sup>. Y es así que Fried, con Cavell, rechaza la concepción “positivista” del arte como disciplina que se ocupe del conocimiento de una objetividad, sea ésta las estructuras de la esfera sensible de lo visual (y ya se trate de una realidad “dada” o “construida”, pues su objeto no tiene consistencia sustancial); y en general, rechaza toda concepción cognitivista del arte que asigne a éste cualquier otro objeto que no sea la propia convicción, aquello que en cada momento histórico se muestra capaz de convencer al artista, a su público o a su crítica: el cambio histórico en arte es el cambio de las estructuras intencionales de expectativa y valoración, que son estructuras de convicción<sup>187</sup>.

Consecuentemente, Fried no considera la obra como una objetividad aislada, sino en el contexto de su recepción, su crítica, su público, como parte integrante de una relación, que es una relación retórica afirmativa o negativa con el espectador<sup>188</sup> (sorprendentemente, tal como funciona en el literalismo el “objeto artístico” proyectado en una “situación”). Fried asume las recomendaciones formuladas por Cavell para la Estética, es decir, tomar como “evidencia” no sólo el arte mismo, sino también, y con igual originariedad, los textos y declaraciones de la crítica, que es la comunidad en cuyo seno ese arte primeramente se recibe, y hace de esas recomendaciones una guía también para el método de la historiografía artística: presta casi tanta atención al estudio de textos críticos, documentos, declaraciones y fuentes en torno a la recepción como al de la misma obra; no así a otro tipo de fuentes usadas y quizás preferidas en otros enfoques, tales como los documentos que atañen a las relaciones de patronazgo, compra o encargo, o a la realización material de la obra, y otros similares. Estos son una base documental que se presupone, pero a la que sólo ocasionalmente y con determinados motivos muy particulares atenderá Fried en sus análisis. Y tampoco el tratamiento que Fried otorga a los documentos sobre la recepción es el que les daría un método más positivo, pues los integra junto con las obras mismas en una dinámica interpretativa en la que éstas y aquéllos se median mutuamente en su lectura; que, más que detallada, es una práctica de la lectura entre líneas y muchas veces “a la contra” del aparente sentido evidente del texto o de la representación artística, poniendo en juego una serie de mecanismos hermenéuticos “analógicos”, que en otro apartado de este capítulo analizamos con algún detalle.

<sup>186</sup> TMP: 497, 497 n 13, 499.

<sup>187</sup> Recordemos el pasaje de TAP: 99 n 11 “El objeto de [la] tarea [del artista] es consecuentemente tanto el conocimiento como la convicción: conocimiento a través de, o mejor aún, en la convicción. Y ese conocimiento es simultáneamente conocimiento de la pintura (e. d., qué debe ser para suscitar convicción) y de sí mismo (e. d., por qué se descubre a sí mismo convencido)”.

<sup>188</sup> CR: 5, 50.



Fried parte siempre de un muy selectivo elenco de la evidencia disponible para la época y cultura objeto de estudio, donde la cantidad de artistas y autores que se escojan, y dentro de estos, el número de obras analizadas, no tienen por qué ser exhaustivos, ni cubrir todos los aspectos y fases de la época, artista, géneros y temas iconográficos, o soportes y materiales; sino sólo una selección de aquellos que resulten más significativos *bajo la hipótesis de partida* aventurada al comienzo, y partiendo de la premisa de la respuesta personal de Fried (la “intuición”, que dice Clark) como espectador, pero también como historiógrafo, a las obras; respuesta en este caso relativa no a su valoración y calidad, sino a qué rango de recursos ponen en juego, que tipo de efectos expresivos explotan, y qué tipo de relación establecen con el espectador. Este recurso a la respuesta personal en la “base de evidencia” de la investigación, en ocasiones tales como a lo largo del todo el capítulo segundo de *Courbet's Realism*, o en *Menzel's Realism*, llega a poner a Fried en una verdadera trama de retórica justificativa ante el lector; que ha sido examinada por James Elkins, uno de los principales estudiosos actuales de los problemas de la Historia del Arte como “escritura”, es decir, desde el punto de vista de sus diversos modos de expresión y argumentación retórica y de su uso de recursos “literarios”<sup>189</sup>. Como Fried reconoce, no pudiendo pretender compartir su respuesta personal ante las obras, a veces tan idiosincrásica, con el lector, que tiene la mirada del espectador moderno, y que en todo caso no es el propio Michael Fried, debe lograr convencerle<sup>190</sup>. Proliferan entonces en su discurso expresiones apelativas del tipo de: “debe resultar evidente que...”; “no puedo haber sido el único que lo haya visto así...”, etc.<sup>191</sup>

Tampoco en la exposición se somete la seriación del material analizado (sucesión de obras con sus respectivos análisis adjuntos) a las usuales limitaciones establecidas de correspondencia con el orden cronológico o con divisiones de género y soporte y técnica. Y en el análisis interpretativo de los contenidos representativos de un cuadro, aunque Fried asume el postulado psicoanalítico de que un análisis sólo es completo si da cuenta exhaustiva de cada elemento de la representación onírica, Fried muchas veces se contenta con un análisis parcial y deja aspectos fuera, concentrando sus esfuerzos en un grupo central (como ocurre en el análisis de *El estudio del artista* en *Courbet's Realism*) y pasando a extraer conclusiones. Conclusiones que no por ello dejan de pretenderse de alcance general, dentro de los límites de la obra, artista, período, época estudiados<sup>192</sup>. Para mayor agravio contra los criterios del positivismo documental, el conjunto de obras seleccionado forma un sistema de elementos, en el cual, para el análisis de las relaciones entre las obras como casos particulares, y de la posición de cada caso dentro de la totalidad, lo que prima es el contexto de sentido de la “cultura pictórica” y su problemática. Dado esto, no sólo se parte de una base ajena a toda regla empirista sobre la completud de la inferencia inductiva, sino que además hay cierta circularidad: se encontrará aquello que de entrada se haya presupuesto.

<sup>189</sup> Para el estudio de Fried desde una perspectiva de análisis de tropos y recursos retóricos propia de la más actual “Teoría de la Argumentación”, cfr., de James Elkins, el cap. 2, “Modernisms”, de su *Master Narratives and Their Discontents* (“Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Arts”, vol. 1), New York; London: Routledge, 2005, pp. 37-82; la sección titulada “On rhetorical force”, dentro del cap. 9, “The avaricious snap of rhetoric”, de *Our beautiful, dry and distant texts: Art History as writing*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1997; pp. 246-252; y el cap. 3, “Seven unworkable cures”, de *What happened to art criticism*, Chicago, IL.: Prickly Paradigm Press; 2003, pp. 55-78. Otro autor que ha prestado atención a esto es, por supuesto, Stephen W. Melville en su “Notes on the reemergence of allegory”.

<sup>190</sup> MR: 34, 41, 256, 257.

<sup>191</sup> MR: 143, 180, por poner sólo dos ejemplos.

<sup>192</sup> Así, en los estudios sobre Menzel o Eakins, la parcialidad del corpus de obras estudiadas no impide, para Fried, la generalidad de sus conclusiones sobre la naturaleza del realismo de estos artistas (RWD: 44, MR: 17).

Fried mantiene cierta independencia respecto de sus fuentes documentales, independencia que ejerce a la hora de valorar dichas fuentes: sus hipótesis de partida en buena medida se apoyan en el contexto de sus previas investigaciones, particularmente en el contexto planteado en *Absorption and theatricality*, que es el de la teoría de la teatralidad y la tradición antiteatral; en buena medida se fundan en las respuestas personales del historiador ante un corpus de obras, también ante un corpus de fuentes. El hecho de que las declaraciones del intenciones del artista o de otras fuentes no parezcan apoyar ostensiblemente esas premisas, no necesariamente desacredita a éstas, sino que más bien condiciona un cambio de orden en la valoración de las propias fuentes, hasta poder llegar a desacreditar la fuente documental correspondiente (por ejemplo, en el caso de Courbet, las declaraciones del propio artista no representarían sus “verdaderas intenciones”). Tampoco parece que las propuestas de Fried se presten a la corrección en atención a futuros hallazgos concretos o el incremento de precisión en la evidencia disponible<sup>193</sup>. Aunque el objetivo del historiador es comprender la cultura pictórica de una época, y no poner en cuestión sus principios, y menos refutarlos<sup>194</sup>, en casos extremos, la atención a las “fuentes documentales” relativas a la recepción queda dispensada, y el proceso hermenéutico sigue por cuenta propia sólo sobre la base de la hipótesis de partida, la selección de obras, y los elementos interpretativos puestos de relieve por la respuesta personal de Fried a ellos. Tal sucede en el estudio sobre Courbet, donde la “sobredeterminación ideológica” de unos conceptos en una época (la concepción materialista del realismo decimonónico) inhabilita a esa época para ver sus productos culturales a la medida del criterio y problemática de su propia cultura pictórica<sup>195</sup>; de suerte que, paradójicamente, la cultura pictórica de una época no siempre está en las mejores condiciones de entender sus productos de modo adecuado al criterio impuesto por ella misma, siendo así que, por otra parte, la moderna tampoco lo está, pues su actitud natural es, como la de cualquier otra cultura pictórica, la de proyectar retrospectivamente su propia autocomprensión sobre la de otras épocas pasadas y sus productos. Sólo la mirada del historiador es la que puede sustraerse a esta actitud, estableciendo una distancia respecto de la conciencia artística de su época mediante un conocimiento genealógico de los orígenes y limitaciones de tal conciencia histórica de época.

Inversamente, Fried no deja de apelar a las fuentes textuales de la recepción, siempre que apoyen su hipótesis, y que lo considere necesario; caso de *Absorption and theatricality*, y también del estudio sobre Manet, donde las fuentes textuales de la crítica son cruciales<sup>196</sup>. Otra cuestión es de la procedencia de esas fuentes, que a veces no pertenecen al propio contexto histórico evidente del artista, como ocurre con la importancia que da Fried a la recepción francesa de Menzel, o a Félix Ravaisson en el estudio sobre Courbet. Por tanto, hay una indecidibilidad de la base documental en materia de interpretación<sup>197</sup>. Un ejemplo es *Courbet's Realism*, donde Fried, aunque descarta las declaraciones de Courbet que describen el propósito de sus autorretratos como estudios de expresión facial, sí atiende a las fotografías del artista trabajando, y a testimonios de éste y de otros sobre su hábito de pintar sentado y ladeado, para deducir que donde hay figuras de espaldas o sentadas en sus cuadros, el propósito de situarlas así es “alineadas con la posición del artista ante el cuadro”, y que a su vez, el “significado” de esa alineación es el intento de fusión del artista con la figura y con el cuadro. En ello, la práctica interpretativa de Fried sigue el ejemplo del psicoanálisis, al renunciar a una “escena primaria”, que legitime la validez de la elaboración interpretativa

<sup>193</sup> MM: 144-145.

<sup>194</sup> CR: 14-15, MM: 139-140, 416 n 139, AIMAC: 50.

<sup>195</sup> CR: 3, 5, 45.

<sup>196</sup> MM: 139-140, 469-470 n 16.

<sup>197</sup> CR: 323 n 14.

sobre la base firme de la “escena real” de la producción del cuadro, o de la “escena real” o trozo de realidad (personas, objetos) que el artista hubiera tomado como modelos en la realización de su obra; de modo que no es posible garantizar una univocidad del acto interpretativo alcanzándolo por deducción desde esa base sólida: toda interpretación es una apuesta<sup>198</sup>. No hay un punto de origen de la elaboración historiográfica en un hecho incontrovertible y de significado unívoco e inmediatamente accesible, lo que equivale a una renuncia a contar con un “contexto de justificación” o “base de certeza” inamovible. Y a veces, también, a renunciar a la completud de los resultados de la investigación, caso del problema del “resto” en el proyecto pictórico de Manet<sup>199</sup>.

Curiosamente, esto sitúa a Fried en una situación muy similar a la de la “dialéctica del efecto presente y la intención original”: la interpretación de Fried sostiene descifrar la intención original, pero al mismo tiempo sostiene que ésta sólo se construye desde el efecto presente, es decir, las intuiciones iniciales de Fried ante al obra, su utillaje conceptual, sus intereses teóricos; y cuando hay conflictos con los documentos en que la época hubiera expresado sus intenciones, sostiene que no se expresa correctamente en ellos, o que no se comprende bien a sí misma, y que el que verdaderamente corresponde a la intención de la época es el “efecto presente”<sup>200</sup>. Efecto que ya no se da a la mirada dominada por la ideología formalista dominante, sino a la de un autor situado en un momento posterior a la cultura pictórica estudiada, y que pone en disputa la visión que ésta tiene de sus propios productos. Fried, al entender el carácter fallido de *Entierro en Ornans*, o el de *Campesinos de Flagey*, o el sentido de *Bomberos corriendo a extinguir un fuego*, en términos distintos a los que lo entendió la época de Courbet, se está arrogando una capacidad de juicio sobre las producciones culturales de la época superior a aquella de la que la propia época era capaz<sup>201</sup>. Lo mismo sucede en varias ocasiones donde Fried, reconstruyendo el “proyecto teórico” de críticos o teóricos como Barthes o Fry, “enmienda la plana” a sus autores comentados, explicando diferencias entre las opiniones de aquéllos y las suyas propias con una acusación de falta de “historicidad”<sup>202</sup>.

Podemos contar, pues, entre los aspectos “kuhnianos” de Fried como historiógrafo: la renuncia a un contexto de justificación estable con el carácter inamovible de la “base de certeza empírica” positivista; el reconocimiento del hecho de que el objeto de la práctica de la disciplina científica (en la historiografía, el medio y objetivos de la práctica artística) es históricamente cambiante y sin esencia estable; el rechazo de toda preconcepción “positivista” de la actividad artística y sus productos como orientados al conocimiento o la construcción de objetividades reales, en favor del papel crucial otorgado a la apelación retórica y a la necesidad de obtener la convicción de la comunidad científica respecto a hipótesis teóricas

<sup>198</sup> CR: 164.

<sup>199</sup> MM: 359-401, 416.

<sup>200</sup> Por poner sólo un ejemplo flagrante en que Fried apela al efecto presente, en su interpretación de *Plaza del Mercado en Verona*, llega a decir que la clausura de la representación a la penetración de la mirada empática “corresponde a la experiencia actual del cuadro”; MR: 212.

<sup>201</sup> Recordemos que en el primer caso, el fracaso se debía a la complejidad de la “estructura de contemplación”, ineficaz hasta para el propio artista; en el segundo, Fried lo diagnostica como una cuestión de impropiedad de los medios “impersonales” al propósito del proyecto de Courbet, pero no está claro en qué sentido serían por ello inservibles; y en el tercero, los términos dramáticos usados por Fried en la interpretación, como hablar de “desesperación” por expulsar al espectador del espacio de la representación, son más que discutibles.

<sup>202</sup> Así cuando, prefiriendo a Diderot como teórico antiteatral antes que a Brecht, que le resulta “ambiguo”, Fried censura la preferencia inversa de Barthes, criticando a éste de no captar la fuerza antiteatral del planteamiento de Diderot por “falta de sentido histórico” (BP: 533); o cuando, al caracterizar el planteamiento “formalista” de Roger Fry, lo tacha inmediatamente de “anticuado” (RFF: 6-7), y además, en tanto que posición teórica “cripto-antiteatral”, de “ahistórico” (RFF: 15, 34).

para llegar a la práctica científica “normal”, o “normalizadora”, que dice a veces Fried, (parafraseando más bien a Foucault que a Kuhn). Papel que en este caso no sólo se juega en el plano de las prácticas estudiadas (de las prácticas artísticas y la práctica crítica contemporánea vinculada), sino en el de la propia propuesta metateórica, esto es, historiográfica de Fried. Desde una perspectiva “positivista”, estos rasgos sólo pueden resultar aberrantes.

Caroline E. Jones, en “The Modernist Paradigm”, considera que hay una inconsistencia entre la crítica de arte temprana y la historiografía del arte madura de Fried<sup>203</sup>. Como historiador, Fried sería pasable para el criterio postmodernista, porque su enfoque, hermenéutico y antifundamentalista, presenta similitudes con el deconstructivismo, y mantiene un cierto grado de pluralismo, atendiendo al fenómeno del cambio del paradigma y de la inestabilidad de las prácticas y teorías, en lugar de olvidarlo en favor de la primacía, estabilidad y legitimidad del paradigma único y dominante: es decir, la historiografía de Fried no sería “normalizadora”. Pero como crítico, Fried habría seguido defendiendo su posición modernista de los años 60. Su compromiso con el arte contemporáneo habría quedado detenido en esta época, y su conocimiento historiográfico no le habría permitido hacerse consciente de la vulnerabilidad del modernismo, como la de todo paradigma, frente a una eventual crisis: su actitud es “normalizadora”. La observación de Jones es justa, y el propio Fried reconoce finalmente la “inhistorizabilidad” de sus posiciones críticas<sup>204</sup>, así como su sujeción residual, ésta ya en su historiografía, a criterios derivados de lo que él llama “modelo clásico francés” de práctica artística.

Pero lo que en la reflexión de Jones no termina de salir a la luz es la complejidad de niveles de esta cuestión del kuhnismo y del paradigma: de aquella reflexión se desprende que Fried en su historiografía, a diferencia de su crítica, no pretendería dar por legitimado paradigma alguno, y por tanto, no incurriría en la tentación “modernista” de normalización por la que Jones rechaza el planteamiento kuhniano. Sin embargo, la propuesta del propio Kuhn era meta-metateórica: pretendía ofrecer una perspectiva al mismo tiempo normativa y descriptiva de cómo la Historia y la Filosofía de la Ciencia, disciplinas metateóricas (o metalingüísticas, si se quiere), deben abordar el estudio de las teorías y prácticas científicas, disciplinas teórico-prácticas de primer orden (si se prefiere, “lenguajes-objeto”); y este detalle no es algo que Jones tenga demasiado presente. En Fried, la cuestión del influjo de Kuhn, y de sus nociones de “paradigma” y “crisis paradigmática”, se plantea en el contexto de la crítica e historiografía del arte, que según Fried requieren ser distinguidas, y que son además discursos de segundo orden, cuyo objeto son a su vez prácticas artísticas, y para la historiografía, especialmente la de Fried, también la propia crítica de arte; y esos objetos son disciplinas, las cuales son a su vez también producciones cognitivas humanas, no fenómenos naturales. Con la complejidad adicional de que “modernismo” es tanto un modo de afrontar la práctica artística como de practicar la crítica de arte; dentro del que además hay que distinguir entre su posición metodológica, sus afirmaciones teóricas (cuestión ya de contenidos) y sus juicios críticos de apreciación; distinción que Fried sí hace<sup>205</sup>, pero no Jones.

Por tanto, la cuestión de la aplicación de esas dos nociones: “paradigma”, “crisis”, no sólo afecta al nivel de los contenidos, es decir: la concepción de la tradición antiteatral y el modernismo como paradigmas sucesivos; la afirmación de la práctica de arte modernista como paradigma en vigor. Pues afecta también al nivel metateórico: la crítica de arte modernista como posición que se autolegitima como paradigma único (como método de

<sup>203</sup> TMP: 711.

<sup>204</sup> AIMAC: 51-52.

<sup>205</sup> AIMAC: 52.

ejercer la crítica, y de plantear sus tesis teóricas); la propuesta historiográfica de Fried como posición metodológica que podría aspirar a instituirse como paradigmática. Lo que más preocupa a Jones es el carácter normalizador del modernismo como práctica artística y enfoque teórico-crítico. Pero ¿propone Fried su método historiográfico “kuhniano” con aspiración a paradigma único? En principio no lo parece, y por ello gana el beneplácito de Jones, desde una perspectiva “postmodernista”. Sin embargo, los resultados de ese método, el “contenido” historiográfico, la historia de la tradición antiteatral y las interpretaciones que da del papel de Courbet, Manet, Diderot, David, dentro de ella, así como de la posición histórica del modernismo y de Caravaggio, Eakins, o Menzel con respecto a ella: eso sí lo afirma Fried como “verdad”: la verdad única, aunque quizás no completa y exhaustiva, sobre esos fenómenos históricos. Afirmar la existencia histórica de una “tradición antiteatral”, no es proponer una construcción ficcional de función explicativa: es adquirir un compromiso ontológico con la afirmación de una realidad histórica; y en este compromiso, la actitud de Fried es firme.

### **3.11.5. Historia, teoría y “dialéctica”: Fried y el hegelianismo**

Los orígenes del pensamiento formalista están más cerca de Kant que de Hegel, aunque bebe de ambos autores: emplea, cierto es, categorías polares organizadas en un sistema de pares opuestos, pero, al menos en la versión del formalismo que ofrecen los autores del círculo fundacional, ello corresponde al pensamiento dualista del tipo que podemos encontrar en Kant, o modernamente en el estructuralismo, donde todo son opuestos, pero los opuestos se conciben siempre como términos incompatibles y mutuamente excluyentes, sin que nada los una. Podría considerarse que Wölfflin se aproximó a Hegel y a la dialéctica al vincular los conceptos dualistas desarrollados en herencia del formalismo, poniéndolos en juego en beneficio de los intereses del conocimiento histórico, precisamente al describir la historia del arte evolutivamente en términos de un desplazamiento entre polos opuestos que se invierte y se repite en un movimiento sobre sí, que sin embargo, nunca lleva al mismo lugar de origen. En Wölfflin, no es evidente que los conceptos polares tengan un vínculo interno como el que vincula los opuestos en Hegel, y si el desplazamiento desde la mirada táctil a la óptica se explica como un incremento “natural” en el grado de sofisticación y autonomía de la esfera de lo visual, el proceso inverso por el que se retorna al punto de partida de un estilo lineal es para el autor suizo o bien el producto de un fenómeno de fatiga de la visualidad y del atractivo estético de los códigos estilísticos, y de exigencia de novedad del gusto, o bien, simplemente, permanece siendo un “misterio”. Greenberg, en sus análisis de la “lógica de la situación artística” en “After Abstract Expressionism”, pareció estar aún más próximo a Hegel, al imitar el ejemplo de Wölfflin, pero dando un mayor vínculo interno a los conceptos polares, y describiendo el desplazamiento de uno a otro en casos concretos como el movimiento dialéctico resultante de llevar el polo inicial a su desarrollo histórico más extremo.

Fried está mucho más cerca de Hegel, el pensador que quiso sacar el racionalismo crítico kantiano de los límites que le imponía la inercia del apego a la materia. Desde el punto de vista teórico, y como en Hegel (o en Heráclito), el alma y la vida, o la cultura y el arte, son para Fried dinamismo y movimiento, que no puede ser aprehendido de un modo válido, ni historiográficamente ni teóricamente, en los términos del planteamiento formalista, los cuales, por ser teoricitas, son ahistóricos, y por objetivantes, son cosificadores. A ojos de Fried, el formalismo, con su visión “teórica”, distanciada y objetivante, y sus conceptos, externos y “morfológicos”, de estilos y de modalidades de percepción, se presenta como una

entronización artística de lo inerte, que es también lo “natural” y lo “ahistórico”; algo similar a lo que en Hegel fue la “naturaleza”, como aquello que tiende a preservarse en la inercia de la pura repetición, por contraposición al Espíritu, como aquello que por su propia constitución tiende constantemente a salir de sí, disconforme siempre consigo mismo. La vida y el factor dinámico es el espíritu; lo natural, incluida la vida en tanto que “meramente” biológica y sometida a la repetición de los ciclos naturales, es el factor de inercia que se resiste a toda salida de sí en un desarrollo histórico, aunque uno y otro están unidos, y no meramente separados ni opuestos. En Fried, esta valoración del impulso a salir de la inercia de lo “natural” es, bajo otro ropaje, la exigencia de innovación constante que caracteriza a la vanguardia y a la modernidad artística, y que el modernismo vincula a la génesis de la calidad: la inercia artística no produce calidad, sólo la evolución y el cambio pueden producirla. El arte, según lo describe Fried, se desarrolla históricamente en un movimiento incesante entre polos contrarios, pero entre contrarios que están vinculados por un lazo interno. Y en el plano del proceder historiográfico, las narraciones y explicaciones que ofrece Fried de los procesos de evolución artística, contempladas con cierta perspectiva, presentan una serie de rasgos que revelan una afinidad, aunque parcial, a ratos sorprendente, con las características de la descripción hegeliana del proceso de desarrollo del Espíritu, a través de una serie de formas de conciencia, desde la indiferenciación más genérico-abstracta hasta el Saber Absoluto, propuesta en la *Fenomenología del Espíritu*.

Si son escasas las alusiones “kuhnianas” explícitas en la historiografía de Fried, las alusiones a Hegel son algo más frecuentes, aunque a efectos de contenidos teóricos las más de las veces; así en el caso de la alternativa de “narcisismo no especular” que Fried propone para explicar adecuadamente la relación entre artista y obra. O en el del “criterio de fecundidad” de su crítica de arte, el cual viene de Hegel, por mediación de Merleau-Ponty, con la salvedad de la inversión que supone respecto de la interpretación habitual de Hegel: es el presente el que determina el valor del pasado, no el futuro el que hipoteca el presente llevándolo a sacrificarse. Y aunque Fried pone este criterio en cuestión en “An introduction to my art criticism”, sosteniendo que desaparece de su crítica tras “Three American painters”, esto no es exacto, pues reaparece de modo más o menos evidente en pasajes posteriores, incluso en su historiografía<sup>206</sup>. Hay buenos motivos para hablar de una serie de rasgos concretos que demarcan las afinidades hegelianas en la práctica historiográfica de Fried (también en las reconstrucciones histórico-contextuales de su crítica de arte); rasgos “hegelianos” que pudiéramos considerar de método y de organización de la exposición. Siempre teniendo en cuenta que el uso de “dialéctico” y similares expresiones “hegelianas” en Fried es al menos tan laxo como el de “paradigma”; y que, si en el caso de Kuhn, tanto al analizar su influjo en Cavell como al hacerlo en el caso de Fried, no pudimos hacer verdadera justicia a la complejidad del pensamiento de Kuhn ni a los problemas que plantea, con respecto a Hegel la injusticia va a ser, si cabe, más flagrante. No podremos detallar paralelismos y diferencias conceptuales a pie de texto, ni ofrecer referencias bibliográficas precisas a textos de Hegel, y seguir con detalle los vericuetos de Fried como lector de Hegel sería tema de toda una investigación por derecho propio, que no podemos aquí abordar, realizada por un especialista en Hegel, que nosotros no somos. Partiremos más bien de una cierta noción de “lo hegeliano”, con ciertos rasgos que, sin embargo, no cabe duda que se encuentran en el pensamiento y texto de Hegel; y que casi más que en las *Lecciones de Estética*, tienen su origen en la “metafísica” del Hegel de la *Fenomenología del Espíritu*<sup>207</sup>. Concédasenos, pues, la licencia

<sup>206</sup> Entre los pasajes posteriores a “Three American painters”, en que se encuentra ese “criterio”, podemos señalar: ML: 129 n 6, así como en TCTA: 44, texto ya historiográfico, donde, referido al abandono de la acción dramática por Courbet, aparece además vinculado a la noción de “paradigma”.

<sup>207</sup> La edición que nosotros usamos es la más difundida *Phänomenologie des Geistes*, en G. H. W. Hegel, *Werke*,

de un planteamiento tan aproximativo e “impresionista”, en razón del cual nos habrán de ser excusadas aquí las referencias detalladas. Nuestras reflexiones serán de carácter general.

Desde una perspectiva muy genérica y a vuelapluma, diremos que la *Fenomenología del Espíritu* se presentó como “Ciencia de la Experiencia de la Conciencia”: versaba sobre la “experiencia” que la conciencia hace sobre sí misma, al hacerlo de su propio objeto de conocimiento. Pues en Hegel, por resumir algo enormemente complejo en unos pocos términos, la conciencia y su objeto, o el conocimiento y su verdad, tal como se revelan a la luz del Saber Absoluto, no son cosas distintas. En ello consiste, en términos muy genéricos, el “idealismo” de Hegel: en que el Espíritu, o el pensamiento, se da a sí mismo su propia materia, y es así como tiene lugar el conocimiento; cosa impensable en Kant desde la diferencia radical entre lo sensible y lo conceptual, que conduce a la distinción entre “conocer” y “pensar”. La “Ciencia” que es la Fenomenología, estudia el desarrollo del Espíritu en una serie de formas suyas, que conforman la “historia” de su desarrollo, en un sentido que no es de la historia empírica de las formaciones culturales concretas; formas que al menos en un cierto sentido son “sucesivas”, aunque no pueda decirse de las que Hegel expone en la serie inicial de capítulos de la obra que se trate de formas de conciencia “reales”, es decir, históricamente existentes: esto sólo puede decirse de las siguientes.

Cada forma de conciencia asume un objeto de conocimiento en términos exclusivistas, sin plantearse otras posibles formas de dicho objeto, y emprende un desarrollo encaminado exclusivamente a hacer plena la verdad del conocimiento de ese objeto. Cada forma sucesiva de conciencia realiza sobre su objeto una serie de “experiencias”, en las cuales, al desarrollar las determinaciones del objeto para alcanzar su verdad, se ve envuelta en contradicciones que le muestran la imposibilidad final de plenificarlo; de resultas de las cuales, finalmente, dicho objeto, en el que la forma de conciencia había depositado toda expectativa de certidumbre, y que la define y constituye a ella misma, resulta insuficiente. La experiencia final que hace esa forma histórica de conciencia sobre su objeto es justamente la del vínculo que le une a su contrario, y así, la forma de conciencia desaparece, relevada por otra nueva, que surge con su propio objeto nuevo. Para el momento de ese surgimiento, el Espíritu se ha transformado en algo distinto, y no guarda ya memoria alguna de la forma de conciencia anterior que él mismo fue, ni de su antiguo objeto y del valor absoluto que para ella había tenido, pues queda abolido y subsumido junto con su contrario como meramente un término en un par de oposición. Todo el desarrollo que conduce de una forma de conciencia a la siguiente está movido por una contradicción inicial que se desarrolla en cada nueva forma de conciencia y su objeto; pero esto sólo comparece desde la perspectiva teórica “externa” de quien describe la evolución de la serie completa de formas de conciencia: en cada una de éstas, la conciencia permanece inmanente, encerrada en sí misma, y todo lo ve desde su perspectiva, que es la del objeto que ha asumido. Sólo al fenomenólogo se le revela la serie completa de todas sus formas y el origen de todas las contradicciones que promueven el movimiento desde la primera forma de conciencia a la última.

Pues bien, nuestra hipótesis es que algo análogo es lo que Fried ha propuesto con su historia de la tradición antiteatral, y con su método de estudio histórico de las “culturas pictóricas”. Hay dos modos de ver a qué equivaldrían en Fried los hegelianos cambios entre los modos de conciencia. Se puede entender que toda una cultura pictórica, una tradición entera (la antiteatral primero; luego, la modernista) constituye en Fried el equivalente a una “forma de conciencia”; que su “objeto” es la forma histórica de los medios artísticos en esa

época, el ideal artístico que ha asumido para ellos, y la correspondiente problemática de lograr realizar ese ideal; y que cada uno de los cambios dentro de aquella cultura o tradición pictórica es una de las “experiencias” que ella hace de ese su “objeto”; por ejemplo, en la tradición antiteatral, el giro desde un paradigma absortivo a uno dramático con David, y luego el abandono de éste por una nueva tendencia absortiva en Courbet. Pero también se puede entender que una “forma de conciencia” es cada uno de los giros que cada tradición o cultura pictórica experimenta. Creemos bastante más adecuado pensar del primer modo: los cambios hegelianos entre formas de conciencia equivalen, pues, a desplazamientos entre distintas culturas pictóricas, por ejemplo, de la antiteatral a la modernista; y el proceso que describe Fried, el desarrollo de una cultura pictórica hasta su crisis final y desplazamiento por otra, sería el equivalente al que describe la *Fenomenología* para la constitución de una forma de conciencia, su desarrollo, disolución y tránsito a una nueva forma de conciencia.

En *Absorption and theatricality*, especialmente en el capítulo 3, abundan las sugerencias dispersas de lo que pudiéramos llamar un “modo de exposición dialéctico” del curso histórico de la tradición antiteatral. En contraposición al estudio historiográfico formalista de secuencias de unidades cronológico-estilísticas disjuntas, Fried describe la historia de la tradición antiteatral como “una tarea única, que se renueva a sí misma, y en importantes aspectos dialéctica”<sup>208</sup>. “Dialéctica”, quiere decir un proceso dinámico, inmanente y movido por la contradicción interna. Como en Hegel, el conflicto y la contradicción son el motor de todo desarrollo, en todos los estudios de Fried a partir del propio *Absorption and theatricality*, no solamente los directamente relativos a la tradición antiteatral. Así, en el proyecto pictórico de Eakins es la tensión entre los dos planos o criterios organizativos incompatibles del espacio, con sus correspondientes modos opuestos de visión, la que resulta productiva<sup>209</sup>. Lo que mueve la actividad artística en toda época, en todo artista, es el planteamiento y la búsqueda de soluciones a “problemas”, aunque no en todo momento los términos de una problemática determinada hayan llegado ya a plantearse explícitamente por la práctica artística o el discurso crítico, y a veces permanecen latentes o no plenamente explícitos<sup>210</sup>, y en ciertos momentos, valoraciones y conceptos críticos basados en una cierta problemática pueden superponerse a estructuras problemáticas nuevas, latentes pero emergentes, que están ya prefiguradas en la práctica artística<sup>211</sup>.

Aunque el problema central de la tradición antiteatral habría permanecido implícito, en estado de latencia, en la pintura occidental<sup>212</sup>, su explicitación y activación pone en marcha la evolución de toda esa tradición. Podríamos decir que la tradición se constituye entonces como una forma de conciencia artística, distinta a las formas de conciencia y tradiciones artísticas precedentes (por ejemplo: la tradición absortiva barroca, o el arte Rococó); y su objeto característico es el problema de la teatralidad, o bien el ideal de una representación no teatralizada. La base de esa tradición, o forma de conciencia, está en un conflicto, que radica en el corazón del ideal y del propio problema que ha asumido: en los propios términos como está planteado ese problema, que son los de la distinción entre mirar y mostrar o mostrarse; ya que cualquier intento de solucionarlo anulando la teatralidad sólo puede ofrecerse en términos y bajo condiciones susceptibles de ser encontrados, desde otro punto de vista, también teatrales<sup>213</sup>. Esto mantiene en perpetuo movimiento creativo a la tradición, que sólo puede

<sup>208</sup> AT: 4.

<sup>209</sup> RWD: 83.

<sup>210</sup> AT: 52.

<sup>211</sup> AT: 49.

<sup>212</sup> AT: 107.

<sup>213</sup> HMW: 78 n 17; una constatación que Fried atribuye a Stephen W. Melville.



cesar cuando su proyecto artístico llegue al colapso. Lo mismo se reproduce en los proyectos pictóricos de cada artista particular que ha interesado a Fried. Por ejemplo, en Courbet:

No es meramente un hecho contingente concerniente al proyecto de Courbet que estuviera destinado a fracasar: por el contrario, *era precisamente la imposibilidad de la fusión literal o corpórea lo que hizo ese proyecto concebible o más bien susceptible de ser llevado a cabo, en primer lugar.* (La imposibilidad de la fusión corporal era la condición de posibilidad del proyecto de fusión cuasi-corpórea). [CR: 369; cursivas de Fried]

E igual sucede a Eakins al intentar combinar los incompatibles planos gráfico y pictórico, a Manet al tratar de ofrecer una representación del acto pictórico como instantaneidad, que es pictóricamente irrealizable; a Barthes, al formular un criterio antiteatral que depende de la indeterminación semántica y finalmente es teatral. En el pasaje citado, además, la formulación adquiere una inflexión deconstructivista: el proyecto está constitutivamente escindido; los dos términos están ya contenidos en uno de ellos; pero no hay síntesis final superadora del conflicto, pues la realización del proyecto socava sus propias bases. Una falta de cierre teleológico que veremos que será una de las razones importantes de des-analogía con Hegel. Puesto que la problemática posee una estructura conflictiva de contradicción interna, aquello que era la solución de la generación anterior al problema de producir un modo de representación no teatralizado, se convierte en el problema de la siguiente, al constatar que la propuesta “antiteatral” de la generación precedente produce efectos teatrales; ello dará lugar al planteamiento de sucesivas soluciones y respuestas “antitéticas”<sup>214</sup>, ya que cada una reacciona a lo que percibe como teatralidad en la solución propuesta por la precedente.

Sin embargo, el carácter constitutivamente conflictivo, y por tanto irresoluble, del problema, y la consiguiente necesidad del carácter inconcluyente de toda propuesta de solución se revelaría sólo “retrospectivamente”, al historiador en época presente, de modo que los orígenes de sus manifestaciones en problemas y conflictos más particulares, en las diversas fases del proceso, en todos los sucesivos intentos de reformulación del problema y de solución al mismo, sólo se ven desde esa perspectiva de la distancia histórica<sup>215</sup>, que equivale a la perspectiva teórica externa del fenomenólogo en Hegel. Como la forma de conciencia encerrada en sí misma e incapaz de salir desde su propia perspectiva, el crítico inmerso en la tradición antiteatral (como el teórico formalista-modernista) lo ve todo desde su propia perspectiva, hasta el punto de que no se percata de la diferencia de culturas pictóricas precedentes, y cree descubrir ya operante el problema central de su propia cultura pictórica en obras del pasado<sup>216</sup>. Y hay un elemento hegeliano de “lo hacen pero no lo saben” (“la astucia de la Razón”), en el hecho de que los artistas, críticos y restantes agentes de una cultura pictórica determinada muchas veces no sean plenamente conscientes de cuál es el compromiso de sus propias intenciones individuales con los problemas y valores artísticos de su propia época; sólo que en Fried la intencionalidad individual del “proyecto pictórico” queda salvaguardada haciéndola pasar, freudianamente, a un plano “inconsciente”, con todas las paradojas intencionalistas e interpretativas que ello implica.

El desarrollo es inmanente, pues lo que mueve la actividad artística son los problemas ontológicos de sus propios medios, aquellos que su propia constitución ontológica y recursos le plantean<sup>217</sup>, tal como quedan definidos en el contexto de esa época, entre otras cosas por la propia problemática que asume: conflictos “internos” (dadas todas las reservas de Fried hacia

<sup>214</sup> AT: 109.

<sup>215</sup> AT: 137.

<sup>216</sup> AT: 159. Se trata del criterio de “fecundidad” pero formulado al revés.

<sup>217</sup> AT: 4.

esa expresión); que además se desarrollan, una vez surgidos, en el seno de esa tradición, sin que para preservar el dinamismo se requiera la intervención de ningún influjo externo, como eventos históricos, sean políticos o sociales, la irrupción de influencias de otra tradición o cultura pictórica ajenos a la nacional, etc., pues la semilla dialéctica de la contradicción estaba ya ahí desde el comienzo. Todo acontece dentro, en Hegel porque es el proceso de desarrollo un sujeto universal, en Fried porque es el desarrollo histórico del arte que se representa y se reelabora a sí mismo en su propia memoria histórica. Esto es quizás el aspecto que peor cuadra con la vertiente existencialista de Fried, la que se preocupa por la relación entre el arte y la vida, entendida como lo cotidiano. Pero al cabo, esto no es tan incompatible con un cierto hegelianismo, pues también para Hegel es la vida del espíritu y del concepto (frente a lo inerte del Entendimiento y de la categoría en Kant) el fenómeno importante del que la filosofía ha de dar cuenta, aunque quizás no entendida al modo existencialista que la sitúa en lo cotidiano y en la pertenencia (o “localización”: *situatedness*) a la tierra.

Al igual que en Hegel cada forma de conciencia se determina por el objeto de conocimiento que asume, en Fried, la problemática asumida por el arte de una cultura pictórica determina la forma que ésta adquiere, y lo hace en términos igualmente exclusivistas, como piedra de toque desde la que se concibe y valora toda la actividad artística; y emprende su desarrollo orientada implacablemente a realizar el ideal de solución de esa problemática. Y esto la conduce a través de diversas fases, en este caso las que atraviesa la tradición antiteatral, donde en cada ocasión se encuentra que lo teatral es algo diferente, y lo que se creía que cumplía el ideal de la representación antiteatral, lo que no parecía teatral, finalmente resulta serlo, como ocurre a cada forma de conciencia al descubrir que el desarrollo de determinaciones del objeto no está a la altura de la forma de conocimiento que exige el objeto asumido. Esta serie de fases, que en la tradición antiteatral son: la absortiva, la dramática, el abandono del dramatismo por Courbet, su combinación con la absorción en la generación de 1863, constituyen para la cultura pictórica la serie de “experiencias” que una forma de conciencia hace sobre su objeto, y en las cuales, al desarrollar sus determinaciones para alcanzar su verdad, se encuentra envuelta en paradojas que le muestran la imposibilidad final de plenificarlo, y finalmente conducen el concepto de ese objeto a su propia negación. En la narrativa de Fried, esta destrucción del objeto de conocimiento, con la disolución del modo de conciencia configurado en torno a él corresponde al fracaso final del proyecto antiteatral en la última de sus propuestas de solución, la de los artistas de la generación de 1860.

La experiencia final de la tradición antiteatral sobre el ideal de representación no teatralizada la llevaría al descubrimiento de que toda representación es teatral, incluso la aparentemente menos teatralizada: esto viene a ser como el descubrimiento del nexo que vincula a una determinación del objeto con su opuesta, y es lo que conduce a la forma de conciencia artística que es la tradición antiteatral a su disolución, al abandono del proyecto antiteatral en Manet, y al inicio del modernismo. El modernismo sería como un nuevo modo de conciencia, con su proyecto de pureza “óptico” y literal, que en su concepto, de algún modo, asume los opuestos del proyecto antiteatral precedente en su vínculo estructural, aunque quizás no sea muy claro en este punto la analogía con el proceso hegeliano; tal vez se podría considerar que lo “óptico” del modernismo asume tanto el ver (no teatral) como el ser visto (teatralizante) del planteamiento de la tradición antiteatral diderotiana, cancelando sus diferencias. Pero lo que es más notable es que, si el rasgo característico que tiene el momento de surgimiento de una forma de conciencia nueva es el olvido (un olvido total de la forma histórica de conciencia precedente que él propio Espíritu fue), aquí se da un olvido análogo de la tradición pictórica precedente por la entrante: éste es el olvido de la tradición antiteatral del

que nace el formalismo, y en general el de toda cultura pictórica por aquella que le sigue, ya que todo el legado artístico que recibe de lo que la ha precedido lo ve sólo desde su propio punto de vista. Aquí es necesaria una matización. Ciertamente que en Fried una de las formas de autorreferencialidad que ejerce la pintura es en tanto que memoria de los rastros que en sus producciones recientes más logradas dejan las producciones más célebres de su pasado histórico<sup>218</sup>. Pero, si bien cada cultura pictórica tiene una memoria histórica del legado recibido de la producción de las tradiciones precedentes, en forma de canon de obras paradigmáticas, lo que no permanece es justamente la memoria de aquello que constituyó lo que fueron las culturas pictóricas anteriores: su universo de problemas y la determinación de la esencialidad histórica de sus medios artísticos. Cada nueva cultura pictórica reinterpreta ese canon como series de máximos logros obtenidos en la resolución del problema “interno” que a esa misma cultura se le aparece como central desde su momento presente; las ve como si fueran propuestas únicamente dirigidas a solucionar los problemas que ella misma se plantea, y trata de igualar o superar los logros de las anteriores en lo que cree ser sus mejores soluciones propuestas hasta el momento, tal como las cree ver en las obras de ese canon<sup>219</sup>.

Junto a estos rasgos generales que conciernen, digamos, al método de exposición, podemos mencionar otros rasgos recurrentes del enfoque de Fried que son característicamente “hegelianos”. En Fried encontramos un rasgo que Donald Kuspit, el crítico y comentarista de Greenberg, atribuyó al pensamiento de éste; rasgo que Kuspit recoge bajo la noción de “inversión dialéctica”: el modo como un proceso puede arrancar encaminado en una dirección y terminar yendo a parar a la contraria; o siendo más laxos, el modo como algo puede terminar sirviendo o conduciendo a fines opuestos<sup>220</sup>. Así, cuando Fried describe el uso de los estilemas del neoclasicismo por Jacques-Louis David en obras como *Belisario*, donde este estilo de carácter “lineal”, en virtud de su estrategia antiteatral de rotación del eje de composición, se ve puesto al servicio de fines que violan el principio rector de todo estilo lineal, que es el primado del plano pictórico<sup>221</sup>; desde esta misma perspectiva pueden considerarse las observaciones sobre la estrategia de “cierre” como recurso simultáneamente de inclusión y de exclusión del espectador<sup>222</sup>. También en esta línea, y ya con precedentes en Greenberg, el interés por fenómenos y propuestas de “síntesis” de opuestos; como en la idea de una “fusión de opuestos”<sup>223</sup> entre los modelos dramático y pastoral en una obra como el *Callirhoé* (1765), de Jean-Honoré Fragonard, que combina el tema histórico narrativo de la poética dramática de “cierre” con el efecto imaginativo de intrusión del espectador en la escena, al igual que en el propio *Belisario* de David, con su juego de identificación personajes-espectador (estrategia de “entrada”) en una obra que por su género es histórico-narrativa (estrategia de “cierre”, o expulsión). Típicamente hegeliano, y en este caso declaradamente, es el hecho de que en Fried todo tiene dos facetas o versiones: la “buena” y la “mala”. La situacionalidad del objeto literalista escenografiado es la versión mala del carácter “situado” (*situatedness*) de la actividad y la experiencia artística; la apelación teatral de la obra y su mundo de ficción al espectador y su espacio real es la versión “mala” de la apertura de la obra y la experiencia del arte a las condiciones de la existencia mundana; la duración temporal literalista, repetitiva, infinita e inerte, que señala una vida vacía de sentido, es la versión “mala” de la temporalidad intensiva de lo cotidiano con sus rituales repetitivos

<sup>218</sup> Cfr. 3.5.4, sobre la “estructura de memoria histórica de la pintura occidental”; AT: 35.

<sup>219</sup> AT: 41, 159.

<sup>220</sup> Cfr. nuestro apartado 1.5.3. sobre la “inversión dialéctica” en la visión greenberguiana de la pintura abstracta. Recordaremos únicamente que Kuspit atribuía este concepto a Greenberg en su *Clement Greenberg*, cap. 2.

<sup>221</sup> AT: 159.

<sup>222</sup> AT: 235 n 81.

<sup>223</sup> AT: 145.

que llenan la vida de sentido; la teorización ideológica del literalismo, que compensa artificiosamente la indeterminación semántica de la obra literalista, es la versión “mala” de la total determinación semántico-intencional del proyecto artístico de todo artista (y teórico) importante, sea premoderno, antiteatral o modernista.

Ahora bien: aunque todas las analogías hegelianas que hemos enumerado están presentes en Fried, hay unos cuantos aspectos en que Fried se separa decisivamente de la dirección general del hegelianismo. Para empezar, en el Hegel de al menos la primera mitad de la *Phänomenologie*, se trata de formas de conciencia que son “históricas” en un sentido que no es de la historia empírica de las formaciones culturales concretas, sino en un nivel muy abstracto de la génesis del espíritu, mientras que de lo que Fried se ocupa es, evidentemente, de formaciones culturales históricas. Su narrativa de la historia de la tradición antiteatral no es omniabarcante, como lo es la historia de las experiencias de la conciencia hegeliana: se centra en la tradición antiteatral, y aquello inmediatamente anterior o posterior, o contemporáneo a ella, no remontándose más atrás del Barroco, ni abordando con demasiada frecuencia ciertos ámbitos artísticos, como el italiano, el flamenco o el español, y menos aún los no-occidentales. No da muchas aclaraciones sobre nada más, ni pretende, como Hegel, mostrar la *necesidad de la serie* de formas históricas en su totalidad. Aparte del detalle de que en Hegel, una forma de conciencia no deja espacio para otra simultánea; lo cual no ocurre en Fried, donde la tradición antiteatral es sólo un fenómeno local, específicamente francés.

Más aún; en Fried la problemática de la teatralidad no queda disuelta completamente, aunque si quede disuelta la cultura pictórica y tradición de teoría y práctica antiteatral: Fried insinúa que tan sólo pasa a la *latencia* frente a otras problemáticas en el inicio de la era modernista<sup>224</sup>, y que tiene su raíz y prehistoria en la tradición absortiva barroca internacional. Ello da a esta problemática, como a la “convención primordial” con la que está vinculada, cierto carácter de “metaproblemática” (pues atañe a todo producto y medio artístico); y ya desde tiempos de “Art and objecthood”, pero sobre todo en el Fried más reciente fascinado por la fotografía, su posición teórica es la de que hay un retorno de la problemática de la teatralidad de la cultura pictórica precedente al modernismo, y es de esta problemática de la que su historiografía se presenta como una genealogía: en términos hegelianos, esto supondría un retorno desde una forma de conciencia posterior hacia una forma de conciencia previa; algo que sería impensable, ya que el proceso de desarrollo del Espíritu sólo puede llevar hacia adelante, y una forma de conciencia antigua no puede reaparecer nunca como tal, sino sólo los elementos que hayan sido asumidos en la síntesis superadora de su objeto. Aún más, en Fried no hay meta última del movimiento histórico: no hay Espíritu Absoluto ni Saber Absoluto; y además, como buen historicista (en esto, más historicista que Hegel: relativista histórico), la serie de figuras de la conciencia no sigue un orden necesario; es decir, a diferencia de la *Fenomenología*, que, como investigación de la experiencia de la conciencia, es una “ciencia”, y lo que investiga está estructurado por nexos lógicos de necesidad, la investigación historiográfica de las sucesiones de culturas pictóricas y su evolución interna no es en Fried ninguna “ciencia”, pues no establece relaciones de necesidad: está radicalmente afectada de contingencia. Fried en esto se adhiere firmemente a su ontología política de lo ordinario, que afirma la resistencia del ámbito intrahistórico de lo cotidiano a toda forma de trascendencia dialéctica<sup>225</sup>; y en el caso del arte, a toda meta final en una síntesis superadora total.

Frente al pensamiento fuertemente dualista que Fried hereda del formalismo, Fried tiende a afirmar un monismo, lo cual propiciaría el acercamiento a Hegel, y se reflejaría en su

<sup>224</sup> AT: 5.

<sup>225</sup> MR 173-174.

gusto por las síntesis. Pero Fried no puede conformarse con una metafísica hegeliana de la unidad basada en pensar lo diferente como opuesto y pensar luego su reconciliación milagrosa por un inexplicable acto de superación: Fried abjura de todo enfrentamiento y oposición, aunque reconozca su existencia. En Fried la unidad de lo diverso es cuestión de nexos intermedios de continuidad, no de oposiciones polares; su monismo encuentra afinidades en la escuela de vitalismo francés, de Ravaisson a Merleau-Ponty, pasando por Bergson: todos los opuestos son uno, son extremos vinculados en el marco de un continuo de gradaciones cercanas. Y por otra parte, esta desconfianza hacia el pensamiento dualista le es inculcada a Fried por su contacto con el deconstruccionismo, un modo de pensamiento también típicamente francés, y en parentesco con la corriente antes citada, que es enemigo de todo pensamiento dialéctico, el cual busca pensar la diferencia como lo opuesto sólo para reconducirla a la unidad; y así Fried se da cuenta de su error al haber manejado, en su época crítica, “una serie de oposiciones que [“Art and objecthood”] pretende poner en marcha – entre ‘presentness’ y ‘presencia’, instantaneidad y duración, abstracción y objetualidad, etc.”, dice; y añade: “Por supuesto, hoy tenemos, en parte gracias a la deconstrucción, una saludable actitud de sospecha ante el pensamiento oposicional en sus varias formas”<sup>226</sup>.

Y ello es responsable, más que cualquier hegelianismo, de la matización y reevaluación por parte de Fried de muchas de las nociones que ocuparon el lado negativo en los ejes polares del formalismo (como es el caso de la duración, o la proximidad, u otras que hemos examinado a fondo en capítulos precedentes), y de su tendencia más personal a buscar una unidad subyacente a los términos opuestos o dispares, mediada por un continuo de gradaciones próximas y finos matices; lo cual no es exactamente una unidad dialéctica de opuestos al modo hegeliano. Pero finalmente, esta pulsión afirmativa hacia la unidad y la plenitud, que forma parte del *pathos* básico de Fried (mejor dicho, forma parte de éste, junto a la actitud de apostolado y la expresión agónica o heroica) es arruinada por la propia experiencia de la deconstrucción, ya que todo socava sus propias bases, en todo late el principio de su propia ruina, carece de fundamento. Así, el proyecto antiteatral, resulta finalmente irrealizable, el proyecto de Courbet, también, y lo mismo los de Menzel, Eakins, Baudelaire, o hasta Barthes: todos irrealizables, y sin que esta imposibilidad sea compensada por una síntesis superadora. He aquí el más importante aspecto en que Fried no es hegeliano: asumiendo un gesto intelectual característico del pensamiento de la deconstrucción, en Fried todo está escindido desde dentro; todo, también la propia pintura, el propio arte, su agente creativo, su sujeto espectador, es atravesado por una fractura y desfondamiento, un abismo constitutivo, que ninguna síntesis superadora o conciliadora podría cerrar<sup>227</sup>.

### **3.11.6. Alegoría, III. Analogía y lectura como método y los “efectos” de la interpretación**

Hay poco espacio en el pensamiento formalista para la alegoría: ninguno, desde luego, como un valor artístico de la obra de arte, para lo cual resulta demasiado conceptual, situada más del lado del saber como conocimiento conceptual que de lo visual. Y tampoco como método de análisis o interpretación de la obra artística: la obra artística cuando es de arte plástica es visual, luego el enfoque de análisis ha de ser el de la visualidad, sus conceptos

<sup>226</sup> TAMP: 56.

<sup>227</sup> Un estudio muy sugerente, aunque de compleja lectura (está escrito en forma de “polílogo”, o “diálogo a múltiples voces”, al modo deconstructivista), y que conecta toda una serie de temas friedrianos con esta idea central del “pensamiento de la diferencia”, es el ya mencionado “Eavesdropping/Eve’s Dropping”, de K. Malcolm Richards, RV: 247-287. Richards parte de la perspectiva del diálogo Fried-Derrida como un “diálogo ausente”, que en los textos de ambos autores nunca llega a comparecer plenamente.

analíticos han de construirse a partir sólo de la visualidad misma. En cambio, Michael Fried se inscribe en la línea de las nuevas historiografías del arte que, desde los años 70, y no en escasa medida como parte de un movimiento general de reacción contra el formalismo, reivindican el papel central de la alegoría, la metáfora y en general los recursos literarios en el estudio de las artes visuales (y también en la propia práctica y creación artística). Forma parte del debate de Fried contra la precomprensión “mimética” habitual de la pintura una reivindicación del papel en todo arte de la connotación, la alusión, lo metafórico y, en un sentido muy general, lo alegórico; esto, que estrictamente hablando es un aserto teórico, una cuestión de “contenido”, corre parejo en su historiografía con una práctica casi beligerante de la “alegoría”, en este sentido amplio que designa el dominio semántico de la connotación, la alusión y la referencia indirecta, como “método” o procedimiento analítico o interpretativo. En el caso particular de un artista como Courbet, tenido por “realista”, y por tanto ajeno al dominio del recurso literario, la metáfora y la connotación, Fried no duda en afirmar la “primacía de la metáfora o alegoría en su arte”<sup>228</sup>; pero también en el de Menzel o Eakins.

A lo largo de nuestro estudio, hemos examinado ya una serie de sentidos de la noción de “alegoría”, bajo los cuales ésta ha mostrado su importancia en el discurso teórico de Fried, aunque no en todo momento de su obra historiográfica haya estado tan clara esta adscripción al modelo alegórico postmoderno. En *Absorption and theatricality*, la incipiente tradición antiteatral, bajo cuyos auspicios Fried sitúa su propia crítica de arte, queda descrita en su momento inicial como una reacción contra diversos aspectos del arte Rococó de la época precedente; y uno de esos aspectos era justamente el uso de la alegoría. La tradición antiteatral favorecía un arte de figura y acción humana, bien narrativo o bien anecdótico; pero en cambio, repudiaba la alegoría; y podía parecer que Fried (con la debida distancia que impone el papel de historiador) veía con simpatía esa actitud. Más bien sucede que la aversión de los primeros teóricos antiteatrales a esa particular modalidad de alegoría que era la practicada por los muralistas del Rococó en sus frescos decorativos, lleva a la constatación de toda una problemática de inteligibilidad de la expresión en la representación pictórica del gesto y, la acción humana y de la narración, cuya pista a lo largo de la tradición antiteatral ha seguido Fried, y que está entre las más importantes razones “genealógicas” del movimiento de “simplificación” que tras Manet, fueron el modernismo formalista y el Impresionismo. La conclusión a extraer en el plano teórico es la ineliminabilidad de un mínimo grado de mediación y codificación en la recepción de la obra de arte; y la metodología historiográfica ha de hacerse cargo de ello<sup>229</sup>. Y la idea de autorreferencialidad del arte, reformulada de un modo que no quiere ser ya el de la exhibición formalista-modernista del soporte y los recursos artísticos del medio<sup>230</sup>, es también clave en la posición de Fried al respecto: cuando afirma del arte occidental que posee una “estructura de memoria histórica” de sí mismo, Fried no hace sino afirmar que todo el arte occidental es autorreferencial, pero de un modo *mediato*, mediado por la referencia al marco del legado de una tradición artística anterior. A través de ella, la actividad artística hace *referencia indirecta* a sí misma, haciéndola a su propia historia icónica: es decir, es *alegoría de sí misma*, y este es un hecho que el método historiográfico ha de tener en cuenta al establecer relaciones de modelo-copia entre las obras. Igualmente, lo que Fried propiamente denomina “alegorías reales” es otro modo de autorreferencia indirecta.

<sup>228</sup> CR: 4. Esta proclamación basta para enfrentar a Fried con la mayoría de interpretaciones al uso del arte de Courbet; cfr. CR: 48.

<sup>229</sup> Cfr. nuestro apartado 3.7.6., también 3.6.4. para la problemática concomitante de la temporalidad.

<sup>230</sup> Cfr CR: 284-285. Esta concepción “explícita” de la autorreferencia sería, según Fried, de lo más característico de la posición formalista, como ya hemos venido insistiendo desde el comienzo de nuestro estudio.

Ahora bien, en este apartado quisiéramos hacer unas cuantas observaciones sobre el lugar que ocupa en el método historiográfico de Fried lo que éste llama “alegoría”, es decir, sobre la alegoría como procedimiento heurístico de interpretación y restitución del significado de las obras, en qué consiste, y cómo entiende Fried la alegoría a este respecto. Al intentar caracterizar las afinidades kuhnianas en los elementos de antipositivismo de la metodología de Fried, hemos presentado su posición metodológica como una “hermenéutica”. En efecto, Fried comparte con Cavell un cierto modo de tratar sus objetos de estudio, sean cuadros o textos, que él mismo ha caracterizado como parte de las corrientes “antifundacionalistas” contemporáneas en teoría de la interpretación. Cavell emplea ese método en sus ensayos filosóficos y de crítica e interpretación cinematográfica, y le llama simplemente “lectura”; es un *modus operandi* muy difícil de caracterizar de modo sistemático, pues se resiste a toda sistematización<sup>231</sup>. Y es un proceder muy similar el que emplea Fried en sus textos de historiografía, e igualmente resistente a la sistematización<sup>232</sup>.

En los estudios de Fried sobre Courbet, Manet, Eakins, Menzel o Caravaggio, la “alegoría”, o “analogía”, se convierte en un instrumento interpretativo fundamental; y esto es así porque el significado que Fried quiere dar a la obra de estos artistas no sólo es ajeno a las interpretaciones de ellos al uso (la interpretación modernista de Manet como adalid del plano pictórico, la de Courbet como realista social y materialista, la de Eakins o Menzel como realistas académicos de segunda fila, embarcados en una práctica mimética de la pintura), hasta el punto de contrariarlas; sino porque de cuanto hay de explícito, a veces en las propias obras, otras en los testimonios del artista y de sus contemporáneos, otras en el efecto presente que producen al espectador moderno, o incluso al espectador y el crítico de la época, pero ya impregnados por prejuicios modernistas<sup>233</sup>, todo ello contribuye poco a apoyar esa interpretación de Fried, y totalmente a refrendar las preconcepciones al uso, reforzadas por mecanismos históricos de “sobredeterminación ideológica”; y muchas veces los propios recursos puestos en juego en las obras bloquean la correcta comprensión de su intención<sup>234</sup>. Por eso Fried dice que su método es de “lectura”; lectura que es “alegórica”, porque el término referente del discurso que se enuncia en la representación es un término *ausente*, no directamente presente en ésta, y requiere actividad interpretativa del sujeto<sup>235</sup>. Una lectura donde prima la perspectiva hermenéutica del espectador-intérprete sobre la perspectiva “real” del momento del origen de la obra en su proceso de realización: prima cómo el espectador se ve llevado a entender la obra y a imaginar su proceso creativo, sobre cómo éste tuvo realmente lugar; pues queda en un momento originario fuera del alcance del discurso, y sólo es objeto de discurso por medio de cómo la obra lo da a entender al espectador<sup>236</sup>. El caso

<sup>231</sup> Diego Ribes, que ha señalado cómo a Cavell la imposibilidad de dar respuesta concluyente al desafío del escepticismo le lleva en un mismo movimiento a interesarse por el Romanticismo como intento de reconectar el lenguaje y el pensamiento con el mundo, y a abandonar la valoración de la estricta argumentación lógica como valor absoluto de la Filosofía, ha constatado también que “lectura es como llama Cavell a su filosofar”, y ha propuesto la reconstrucción orientativa de ese “leer” como “método” (“modelo”, lo llama Ribes), estatuto que Cavell nunca le ha otorgado expresamente. Cfr. las “Observaciones sobre la escritura de Stanley Cavell”, en Ribes, “Introducción” a *En busca de lo ordinario*, pp. 45-47. Cfr. también Diego Ribes, *Lo humano entre áreas*, Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2000, pp. 175-182. En este último, es limitada la presencia de Fried y Greenberg en el intento de reconstrucción del problema de la vanguardia artística y del escepticismo en Cavell que propone Ribes.

<sup>232</sup> Así, en *Manet's Modernism*, Fried confiesa la imposibilidad de dotar de unidad a la investigación (MM: 401), y *Menzel's Realism* Fried indica haber organizado el estudio de manera “paratáctica” (MR: 17).

<sup>233</sup> Cfr. MR: 41, MM: 416; recuérdese además todo cuanto hemos dicho sobre la “dialéctica de intención original y efecto presente”.

<sup>234</sup> Es el caso de los efectos distanciadores de la plástica de Menzel (MM: 258), pero también de la de Courbet.

<sup>235</sup> ToC: 31; cfr. también ToC: 31, 42-43, 43 n 37.

<sup>236</sup> ToC: 40 n 33.

paradigmático es el de Courbet: el verdadero significado de lo que es en este artista el “realismo”, no nos es inmediatamente accesible: no es lo que nosotros solemos entender por realismo, ni siquiera lo que Courbet o sus contemporáneos entendieron por tal (lo cual, además, de ser tomado en serio, excluiría todo posible método alegórico de lectura<sup>237</sup>); y para entender el significado de la obra de Courbet, la interpretación debe ser una operación de desciframiento de un código desconocido, debe contar con recursos alegóricos. Es necesario entonces practicar una lectura “fuerte”, una hermenéutica intensa, que arranque su verdadero sentido originario a la obra sumida en el malentendido histórico y sometida a la sobredeterminación ideológica, atravesando todos los nexos de mediación necesarios para el “regreso” al significado prístino de la obra<sup>238</sup>; yendo, si es necesario, “contra el texto”, es decir, contra lo que parecería ser la evidencia de la experiencia inmediata de la obra<sup>239</sup>.

Fried apenas se detiene en explicitar este proceder, ni desarrolla explicaciones metodológicas demasiado prolongadas; pero sí da pistas para reconstruir su procedimiento: las encontramos en ciertos pasajes “metodológicos” de *Courbet's Realism*. Fried identifica allí la noción hegeliana de “intuición” con el acto interpretativo tal como él lo concibe, el cual describe como el acto de “conectar efectos con sus causas, aprehender poderosas analogías, leer metáforas y alegorías”<sup>240</sup>. Al comienzo de *Courbet's Realism* Fried explica:

... una insistencia en leer las pinturas de Courbet es por su naturaleza una insistencia en la primacía de la metáfora o la alegoría en su arte (estos términos también serán usados intercambiabilmente; junto a otro término, analogía), una forma de verlo que está en desacuerdo con las explicaciones histórico-artísticas de su logro y que, más aún, hubiera dejado atónita a la inteligencia crítica más destacada de entre sus contemporáneos, Charles Baudelaire. [CR: 4]

Fried denomina aquí “analogía” al principio operativo de su método interpretativo, un procedimiento que dice haberle sido sugerido por la filosofía vitalista y monista de Félix Ravaisson<sup>241</sup>. Al margen de la debatible cuestión de si Ravaisson es el contexto adecuado para entender a Courbet, como Fried pretende, es razonable sostener, aunque Fried no lo indica, que el método hermenéutico empleado aquí es también el que Fried emplea en las obras posteriores a *Courbet's Realism*, así como en la precedente, *Realism, writing, disfiguration*<sup>242</sup>.

La noción más genérica de “analogía” designa una relación entre aquello que es en parte diferente, pero en parte igual. La interpretación analógica es un método donde cualesquiera términos extremos o diferentes contrapuestos pueden ser vinculados hallando un

<sup>237</sup> En efecto, recordemos que la concepción mimética del realismo implica una relación causal de determinación por contacto entre representación y realidad, de modo que aquélla es una huella literal de ésta, y todo su significado radicaría en sus relaciones de contigüidad: toda lectura de significados por relación connotativa ha de ser considerada, según ello, como una proyección subjetiva extrínseca al significado verdadero de la representación, que se reduce a referirse “indéxicamente”, esto es, “directa” o “denotativamente” (“literalmente”), a la realidad causadora. No en balde Fried critica esta concepción mimética.

<sup>238</sup> CR: 2-3, MR: 258; la expresión de Fried es “abrirse un camino de retorno” (*to work one's way back*) al significado.

<sup>239</sup> ToC: 43 n 37.

<sup>240</sup> CR: 277.

<sup>241</sup> CR: 184, 330 n 53; cfr. también ToC: 42-43. En la metafísica de Ravaisson, la analogía es el “método” del pensamiento ontológico. Estas ideas tienen raíces en cierta tradición de pensamiento francés del siglo XIX, y aún anteriores: el propio Fried señala aspectos afines ya en Diderot o Rousseau; y Maurice Merleau-Ponty tendría bien presente a Ravaisson.

<sup>242</sup> Lo que no ha de extrañar: la versión previa del capítulo 5 de *Courbet's Realism*, donde se pone en juego este procedimiento, fue publicada un año antes que *Realism, writing, disfiguration* (cfr. “Courbet's Metaphysics: A reading of *The Quarry*”, *MLN*, vol. 99 no. 4 (September 1984), pp. 787-815); y el origen de las investigaciones de Fried sobre Courbet se remonta aún más atrás, antes incluso de la publicación de *Absorption and theatricality*.



término medio. En *Courbet's Realism*, Fried explicita como un rasgo clave de su método interpretativo la sustitución de las operaciones lógicas de subsunción categorial y contraposición basadas en oposiciones conceptuales binarias por un principio de transformación gradual entre términos extremos de un espectro continuo, a través de eslabones intermedios. Sustituir el principio de vínculo por contraposición de lo totalmente diferente por un principio analógico de unión de lo en parte igual y en parte distinto, permite a Fried vincular por aproximación rasgos de la imagen artística (básicamente, rasgos icónicos, representacionales, pero también efectos expresivos, o recursos plásticos y de estilo) para alguno de los cuales quizá haya previamente ofrecido ya alguna interpretación, y ponerlos en relación, a ellos y a sus respectivas interpretaciones; los rasgos puestos en relación pueden ser a veces bastante distintos entre sí, y pueden pertenecer a contextos (obras, géneros, aspectos de la producción de un artista) muy distintos; basta con que haya *algún aspecto común* para poder aplicarles el método analógico y llegar a un resultado que los vincula por nexos de sentido<sup>243</sup>. Así, rasgos de una representación a los que parece difícil atribuir un significado, lo cobran por este método aproximativo: lo adquieren de otros rasgos similares o próximos por analogía; o si tenían ya asignado interpretativamente un significado propio, dicho significado queda relacionado con el de éstos en virtud de ese mismo proceder. Y al hacerlo, permiten su atribución intencional al proyecto u objetivo artístico del autor, arrancándolos de la mudez a la que los condenarían tanto el formalismo como el mimetismo, con su ilusionismo ontológico y su argumento de determinación no intencional de la representación por la realidad.

Es así posible concebir una multiplicidad de rasgos presentes en una serie de obras seleccionadas para reconstruir el significado de toda la producción de un artista, ordenándose en series de analogías, donde cada elemento se vincula directamente con otros inmediatamente próximos por un aspecto común (considerado desde un determinado punto de vista analógico), pero se vincula también indirectamente con otros rasgos no tan cercanos con los que aquéllos rasgos más próximos a su vez están vinculados, y así sucesivamente, quedando vinculados también los correspondientes significados.

En consecuencia, al final rasgos y significados que tomados aisladamente parecerían extremadamente opuestos o sin vínculo entre sí pueden resultar vinculados por su inserción en una cadena de analogías donde las diferencias entre miembros intermedios inmediatamente contiguos son mínimas. Esta diferencia mínima que se preserva entre elementos máximamente similares es la noción de “diferencial infinitesimal”, que Fried encuentra en Ravaissón (quien a su vez la tomó, evidentemente, del cálculo diferencial); e impide que lo que se presenta como en parte diferente sea subsumido y cancelado bajo la identidad, pues nunca nada es totalmente idéntico, sino sólo semejante y análogo en mayor o menor grado. Como se trata de un método semántico, de interpretación, esto mantiene un mínimo diferencial entre dos rasgos cualesquiera de la representación, por semejantes que sean, en tanto que portadores de significado (y también la diferencia entre los significados que portan), al tiempo que mantiene el vínculo entre dos rasgos cualesquiera, por contrapuestos o no relacionados que parezcan<sup>244</sup>. Pues finalmente, todos son portadores de

<sup>243</sup> El propio hecho de que el método sea operativo en ciertas obras y autores se convierte en un argumento: es la base de la recusación de la interpretación de *El Estudio del artista* por Klaus Herding en términos de alegoría de la reconciliación de los opuestos (sociales, metafísicos, sexuales): no es necesario conciliar los opuestos, porque en realidad son análogos, y siempre hay términos medios que los vinculan; luego no puede ser de la conciliación de los opuestos de lo que versa el cuadro. Cfr. Klaus Herding, “Das Atelier des Malers – Treffpunkt der Welt und Ort der Versöhnung”, en Herding (ed.), *realismus als Widerspruch: die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, pp. 223-247.

<sup>244</sup> La analogía puede ser de carácter “formal”: objetos de la representación (o sus partes) que son similares en algún rasgo parcial, por su forma, disposición, orientación, o que a Fried se lo parecen en su experiencia personal

significados, que se integran con los de todos los demás, aunque no todos inmediatamente con todos, ni de cualquier manera, para constituir una red de sentido, que es el significado complejo de la obra, o serie de obras, que se somete a interpretación.

Como además son *múltiples* los *puntos de vista posibles* al considerar un mismo rasgo o aspecto de la representación para establecer analogías con otros rasgos, y un mismo rasgo puede tener diversos significados desde los cuales trazar analogías con otros, queda indicada ya la densidad a la que puede llegar el tejido hermenéutico y semántico que producen los actos interpretativos de Fried. Como dice Fried, a propósito de Courbet:

...el *Estudio* [*El estudio del artista*, de Courbet] sitúa alegóricamente el antropomorfismo en el centro de un sistema de transformación más amplio – un campo de fuerzas que va mucho más allá de los límites del grupo central [del citado cuadro] – en el que personas, animales, objetos y representaciones constantemente están compartiendo atributos, sugiriendo analogías, intercambiando sus lugares... [CR: 245]

Un procedimiento que, llevado a su extremo, como Fried reconoce que sucede en su argumentación sobre el “antropomorfismo”, o más exactamente, sobre las figuras de doble lectura<sup>245</sup>, con la operación analógica del acto interpretativo puede llegar a poner en relación dos términos (dos figuras, motivos, rasgos estilísticos...; e incluso, significados equívocos de los términos que los designan), cuyo término medio está *ausente*, “por actos de interpretación – de analogía de algún rasgo o rasgos de un cuadro con un segundo término ausente – que no pueden señalar sino a la más mínima de las evidencias en esos mismos rasgos”<sup>246</sup> (autorizando, pues, lo que de otro modo se proscibiría como un *salto irregular en la argumentación*).

De aquí la circularidad que es consustancial a este método, como a todo procedimiento hermenéutico. El resultado puede ser toda una interpretación de la obra de una artista, de complejo y múltiple hilo conductor, cuyos puntos de apoyo concretos parecen muy difíciles de localizar, salvo retrocediendo directamente a los momentos iniciales de la exposición, generalmente en el primer capítulo del libro del caso, donde Fried atribuye unas bases semánticas a determinados rasgos o aspectos de la obra del artista de que se trate, basándose ya sea en resultados e ideas previamente puestas en juego y establecidas por sus investigaciones de libros precedentes, ya en su respuesta personal a la obra en cuestión; puesto que la interpretación es algo que para Fried no puede establecerse sobre bases puramente intelectuales, sino sólo la de una gran capacidad personal imaginativa y empática, ejercida sobre una potente base de fenómenos e intuición. Y aún allí, encontraremos ya que Fried ha puesto en juego una dosis enorme de actos interpretativos, procedentes de sus intereses y formación intelectual previos, pues es la misión del intérprete-espectador el “activar” los rasgos físicamente presentes en las obras para que se produzca el acceso a la comprensión de su sentido, depositado en él por el autor<sup>247</sup>. De modo que los propios materiales sobre los que se basa la interpretación no son independientes de los términos en

---

de la obra, se prestan a ser analogados. En este caso, da lugar al concepto de “prolongación” (término que Fried toma de Stephen W. Melville; cfr. ToC. 43 n 37) de una forma en otra; p. ej., el movimiento del río dentro del cuadro, en los pliegues del vestido de la modelo, en *El estudio del artista* de Courbet. También puede ser un “análisis gestual”, o interpretación del significado de los gestos, como cuando Fried interpreta el gesto del brazo izquierdo del *Baco*, de Caravaggio, como evocación del momento inmersivo del acto pictórico (ToC: 42-43).

<sup>245</sup> CR: 238, 254.

<sup>246</sup> CR: 242.

<sup>247</sup> MR: 252, 258.

que se formula esa interpretación, ni de su marco “teórico” de precomprensión, ni del propio intérprete.

Aunque sólo adquiere amplio desarrollo en *Courbet's Realism*, se hallaban precedentes de tal procedimiento ya en *Absorption and theatricality*, donde por contigüidad ciertos objetos vinculados a actividades productoras de estados absortivos eran denominados “instrumentos de absorción”<sup>248</sup>. En *Realism, writing, disfiguration*, el modo como Fried relaciona, señalando grados de mediación intermedios, aspectos o conceptos en principio polares o simplemente ajenos, como “actividad/pasividad”, “natural/artificial”, “plano pictórico/plano gráfico”, para terminar mostrando su vínculo en un nivel más fundamental de unidad, y más allá, para mostrar que la escisión entre los términos opuestos estaba ya contenida en el más originario de ellos, resulta del uso de este método, más que de una deuda con la hegeliana “síntesis superadora” de los opuestos, o con el deconstruccionismo contemporáneo *tout court*. En el caso de Courbet, el método permite a Fried descubrir un “significado metafísico” de sus cuadros (concretamente de *La Curée*), en el que, todas las figuras de la obra se revelan como piezas de un complejo juego de identificaciones parciales, desdoblamientos y contraposiciones, que tematizan la unidad y la diferencia, y que representan la unidad analógica de la realidad como “continuo absortivo”, y la raíz común de lo activo y lo pasivo, lo intencional y lo involuntario operantes en el acto creativo, y finalmente, la raíz del artista creador en la naturaleza<sup>249</sup>. Esto a su vez apoya a Fried en su debate contra la concepción narcisista escópica o especular del acto creativo y de la relación de autorrepresentación entre artista y obra (de “expresión individual”, si se quiere), ya que el método analógico muestra cómo el artista en su obra “se hace presente en la obra por todas partes, pero no visible en ninguna”, y sin reproducir miméticamente su imagen, pues ésta queda refractada por la consistencia propia que el medio artístico<sup>250</sup>.

Quisiéramos concluir señalando un aspecto importante que se cuenta entre las consecuencias del empleo de esta densa metodología interpretativa. No se trata de otra cosa que de los *efectos de mediación y diferimiento* en el acceso al significado que resultan de ella, y que el propio Fried describe como “efectos de tiempo”, de retardo temporal, de duración: “efectos de duración están asociados con, y son de hecho indiscernibles de *efectos de lectura* que implican la transformación radical de lo que, aparentemente de modo evidente, está ahí para ser visto”<sup>251</sup>. El mismo problema que planteó a la tradición antiteatral el empleo de códigos de representación del gesto, la acción y la narración en la pintura alegórica, y que se resistía a la realización de su ideal de inteligibilidad instantánea de la unidad dramática<sup>252</sup>, se vuelve a plantear aquí, en un plano metodológico, como consecuencia de un método hermenéutico muy peculiar, pero también porque la representación del cuerpo humano en acción presenta sus propios límites de inteligibilidad<sup>253</sup>: el *sentido* de aquélla no está dado automáticamente con su representación. Aunque Fried designa esta mediación como algo particularmente característico de la variante courbetiana de la modalidad realista absortiva<sup>254</sup>, podemos decir otro tanto del proceso de acceso al significado en Eakins, Menzel, o Manet, en la medida en que implica el ejercicio de este tipo de procedimientos interpretativos, ya que conllevan la “transformación radical de lo que está ahí para ser contemplado”, y desde el

<sup>248</sup> AT: 31

<sup>249</sup> CR: 181, 184.

<sup>250</sup> CR: 276.

<sup>251</sup> CR: 180.

<sup>252</sup> AT: 90, 213 n 84, 214 n 85.

<sup>253</sup> MR: 228, 256.

<sup>254</sup> CR: 180.

momento en que hay que poner en pié toda una cadena de mediaciones, a veces violentas (lectura “a la contra” de la evidencia del texto) y distorsionadoras, para recuperar un significado que ha quedado oculto a la audiencia moderna por los propios efectos históricos de la recepción de las obras, y muchas veces también inconsciente a los propios artistas, crítica y público, siendo necesario rescatarlo de ese olvido. Rescate que no siempre es posible: en el caso de Manet, se presenta un resto que se resiste a toda interpretación, y que ni el procedimiento analógico más sofisticado y paciente de Fried logra arrancar al olvido<sup>255</sup>.

### **3.11.7. Método “hermenéutico” e intencionalidad: Significado, intención artística y validez interpretativa. Fried y Freud.**

Desde una perspectiva teórica preconditionada por un cierto sensismo, asumido por influencia de nacientes corrientes positivistas en el marco de un movimiento histórico de reacción general contra el hegelianismo, el formalismo de entrada se manifestó entre indiferente y hostil a toda práctica de estudio teórico de la obra de arte que pudiera ser considerada una “hermenéutica”<sup>256</sup>; en gran medida también como reacción contra la práctica crítica romántica del comentario literario y poético de las obras artísticas, tendente a urdir tramas fantásticas, narrativas y sentimentales, en torno a las obras de arte, en las cuales la propia obra comentada “desaparecía”. Tendió así a desconfiar de todo exceso de mediación lingüístico-verbal en la discusión de obras de arte, pudiéndose decir que hay una contraposición entre el método del “análisis” formal, basado en las categorías gnoseológico-perceptuales formalistas, y el método de la interpretación tal como está máximamente representado, por ejemplo, en las interpretaciones psicoanalíticas de las obras de arte y la explicación freudiana de la actividad artística. A ojos de un estricto formalismo, el Psicoanálisis de Freud, de sus seguidores, y de todos aquellos que han sido influidos por él y lo han aplicado al estudio de las obras de arte, aparece como una máquina interpretativa implacable y despiadada, que todo lo devora y lo disuelve, anulando toda especificidad del hecho artístico, convertido en un pretexto para finalmente sólo escucharse el intérprete a sí mismo.

No así en Fried, donde el enfoque es claramente hermenéutico-interpretativo; no en balde Fried reivindica la noción de E. T. A. Hoffmann de un “arte de ver”, consistente en “hacer construcciones psicológicas y narrativas plausibles y entretenidas sobre la base de una combinación de mirada agudamente concentrada y lo que sólo puede llamarse proyección empática”<sup>257</sup>. Este enfoque implica el carácter circular que en el apartado anterior hemos señalado, y tiene diversos puntos de contacto con el de Freud, y una peculiar inflexión

<sup>255</sup> MM: 359, 401.

<sup>256</sup> Naturalmente, con todas las matizaciones necesarias; pues el propio padre fundador del formalismo historiográfico, Wölfflin, fue discípulo del gran teórico de la hermenéutica, la circularidad y el método de la comprensión en las ciencias sociales, Wilhelm Dilthey; cfr. Joan [Goldhammer] Hart: “Reinterpreting Wölfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics”, *Art Journal*, vol. 42, no. 4 (Winter, 1982), pp. 292-300. Y también el estudioso de Konrad Fiedler, Gottfried Böhm, ha podido ver en la versión “constructivista” del purovisualismo de Fiedler, cargada del influjo de la lingüística de su época, las bases teóricas para una “hermenéutica de la imagen” (Cfr. su “Zu einer Hermeneutik des Bildes”, en Hans-Georg Gadamer (ed.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1978, pp. 444-471. Cit. por Pérez Carreño en su “Introducción” a Fiedler, *Escritos sobre arte*, p. 14). Esto no quiere decir que la hermenéutica que uno y otro autor hubieran suscrito hubiera sido como la de Fried; y sobre todo en el caso de Fiedler, sería muy difícil aceptar el enmarque de una práctica hermenéutica dentro de una metafísica “vitalista” del “mundo cotidiano” como la de Fried.

<sup>257</sup> MR: 215; Fried se refiere al relato dialogado “Des Vettres Eckfenster” (1822).

intencionalista. La inflexión intencionalista es un rasgo compartido con Cavell; en cuanto a Freud, el modelo hermenéutico de Fried tiene puntos de contacto con los aspectos teóricos de la “Interpretación de los Sueños” (*Traumdeutung*) del padre del psicoanálisis. De nuevo, nuestro tratamiento del autor que influye en Fried ha de ser un tanto sintético y telegráfico, ya que así lo exigen los límites de nuestra investigación. Por lo que hace estrictamente a en cuestiones de método interpretativo<sup>258</sup>, podemos resumir así los puntos de contacto con el psicoanálisis de Freud: la distinción contenido latente/manifiesto; la negación de la “realidad” de toda “escena originaria” explicativa que pueda asentar con firmeza la verdad de la interpretación; la tesis de que todo elemento de la representación (onírica en el psicoanálisis) es portador de significado y ha de ser interpretado para que el análisis sea completo; la hipótesis del desplazamiento de contenidos de conciencia al inconsciente; y en bastante menor medida, la explicación de ese desplazamiento por una dinámica sexual de represión de una pulsión prohibida<sup>259</sup>. Más discutible es el carácter “absoluto” de la barrera que impide traer lo reprimido a conciencia al propio sujeto analítico sin auxilio externo del interpretante, y que hace de la división consciente/inconsciente un absoluto en Freud (trataremos de hacer nuestra puntualización sobre este asunto).

De modo acorde con un enfoque hermenéutico, la orientación de Fried en su proceder es semántica: se trata de desentrañar el significado de las obras de arte, como pone en claro en su declaración de principios metodológicos de *Courbet's Realism*<sup>260</sup>. Este enfoque cuenta con el papel de la capacidad empática del espectador-intérprete para “activar” los rasgos significativos de las obras y hacerlos significativos e inteligibles<sup>261</sup>. Sobre las premisas de su procedimiento interpretativo “alegórico” o “analógico” (que hemos analizado en el apartado anterior), y teniendo acotado como contexto una cierta problemática artística específica de un ámbito cronológico y geográfico delimitados, conforme al valor epistémico de la particularidad histórica, que Fried considera propio del historiador, hacerse cargo de la representación en Fried es ir más allá de lo que en ella se ofrece explícito para desentrañar su significado. Pues el “contenido”, en un sentido general, es en el arte algo que abarca diversos registros: no sólo está lo que la representación nos ofrece “explícitamente”, por ejemplo, de “tema” representativo, icónico y/o narrativo; sino que más allá de ello, aún queda la cuestión del “significado” de esa representación, que pertenece a un nivel más profundo, y que lejos de ser explícita, requiere un esfuerzo hermenéutico, porque la tendencia del sujeto histórico, sea el público y la crítica de la época, o la cultura pictórica que conforma su estructura intencional de valores y expectativas, o el espectador actual, o incluso el propio artista, no es precisamente a tener presente el verdadero significado profundo del arte que produce, explica, juzga o contempla; y los tópicos de la recepción sobre “lo que significa verdaderamente” la obra son otro aspecto explícito más, lleno de distorsiones y malentendidos, con el que la tarea interpretativa no puede conformarse. Por eso Fried suscribe la distinción de la analítica de los

<sup>258</sup> Ya que hay numerosos aspectos concernientes a tesis de contenido teórico en que Fried toma ideas de Freud; muy especialmente el carácter confrontador y paralizador del “momento especular” en la relación artista obra, y en general, en toda relación distanciada y óptica entre sujeto (espectador o artista) y obra como objeto.

<sup>259</sup> Las indicaciones de Freud sobre su método interpretativo están en varios lugares de su obra; pero hemos prestado particular atención al cap. 2, “El método de interpretación los sueños” de su *Traumdeutung* (hemos usado la “edición estándar” de la traducción de las obras completas por Strachey, *The interpretation of dreams*, trads. James Strachey, Anna Freud (“Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud”, vols. 4-5), London: Hogarth Press, 1953, pp. 128-154), así como ciertos pasajes “metodológicos” del “Caso del Hombre de los Lobos” (en este caso usamos una trad. más reciente, “From the history of an infantile neurosis [the ‘Wolfman’]”, en *The “Wolfman” and other cases*, intr. Gillian Beer, trad. Louise Adey Huish, New York: Penguin, 2002, pp. 205-320), del cual sabemos bien que es un texto de especial importancia para Fried.

<sup>260</sup> CR: 2-3.

<sup>261</sup> MR: 12-13, 151, 158.

sueños de Freud entre el contenido manifiesto de una representación y su verdadero contenido significativo latente, cuya reconstrucción es la tarea interpretativa<sup>262</sup>, y exige una lógica “transversal”, que atraviesa distinciones y categorías establecidas de géneros, tema e iconografía, y que no duda en leer “contra el texto”, es decir, contra lo aparentemente sugerido por el contenido explícito de la obra artística<sup>263</sup>.

El enfoque del método hermenéutico es intencionalista en Fried, como en Cavell lo era la concepción del objeto artístico; y su objetivo es doble: reconstruir el “proyecto pictórico” del artista y dar cuenta de su papel y relevancia históricos, comprendiéndolo en el contexto de una “cultura pictórica”, contexto que también es objeto de reconstrucción hermenéutica. La “cultura pictórica”, generalizando la caracterización que Fried aplica a la tradición antiteatral, viene a estar constituida por una “estructura de demandas, expectativas y recepción de parte de críticos y audiencias”, o su “estructura de juicios valorativos”<sup>264</sup>, la cual determina la noción de arte y de los medios artísticos para esa cultura, la tarea propuesta para su arte, y las valoraciones de producciones artísticas concretas; pero esa estructura, como hemos visto, bien puede ser antinómica y contradictoria (así ocurre en la tradición antiteatral).

Hemos observado ya que la reconstrucción de la cultura pictórica exige la consideración de textos críticos y testimonios de la recepción contemporánea (entre otros documentos, que también pueden incluir textos filosóficos, historiográficos, literarios, etc., contemporáneos o no) a pie de igualdad con las propias obras. La mediación interpretativa entre obras de arte y textos, sin embargo, es mutua, dice Fried: opera en ambas direcciones<sup>265</sup>. Por un lado, el análisis de las obras se hace a la luz de la literatura crítica contemporánea, en tanto que sólo a través de ella es posible el acceso a rasgos de las obras que por primera vez se identifican como relevantes, o que incluso se reconocen como tales rasgos por primera vez (ya que “hasta ahora simplemente no han sido percibidos”<sup>266</sup>). Por otro lado, la lectura de los textos en relación con la relevancia de sus contenidos teóricos respecto de un corpus de obras concreto permite también identificar en dichos textos estrategias críticas y reconocer como

<sup>262</sup> Esto es sólo análogo a la Iconología según el molde panofskiano. Mientras la iconología convencional tiende a poner en relación el contenido representativo de las obras con un corpus de textos y tradiciones (básicamente escritas) que dan la clave del “significado” de la obra, significado que puede tener que ver con cualquier asunto de carácter moral, religioso o político, el método de Fried se orienta a reconstruir significado profundo de la obra en términos de una problemática propiamente pictórica (contando con el sentido muy particular que la noción de lo que sea “pictórico” tiene en Fried); además de dar mayor juego, aunque limitado, a hipótesis explicativas freudianas de tipo sexual, como la de la castración (especialmente en el ensayo sobre Eakins); cfr. CR: 333 n 6, 327 n 36, 334 n 11, 338-339 n 32, y todo el ensayo sobre Eakins. Fried además distingue el significado expresivo del mero significado iconológico del contenido representativo de la obra, que es indiferente a categorías como “absorto” o “teatral”. Cfr. AT: 3, 35.

<sup>263</sup> CR: 159.

<sup>264</sup> AIMAC: 50, 51.

<sup>265</sup> Un proceder interpretativo característico de Fried (que lo explicita desde el comienzo) es puesto en práctica sistemáticamente a lo largo del primer capítulo de su *Absorption and Theatricality*, “The primacy of absorption”. Fried pone en relación interpretativa una serie de pares de obra pictórica más comentario crítico, para después vincular interpretativamente estos pares entre sí, y extraer de ello la existencia de una problemática común a textos y pinturas de los artistas y críticos diversos, pero contemporáneos (cfr. AT: 7-70; sobre todo AT: 8-35). Las obras analizadas son básicamente de Greuze, Chardin, Van Loo y Vien (obras mostradas en los Salones de 1753 y 1755, indica Fried); los textos, de Garrigues de Froment, Baillet de Saint-Julien, los Abbés Laugier y La Porte, y otros. En sus estudios sobre Eakins, Courbet, Manet o Menzel, sin embargo, el procedimiento de relación con los textos es distinto, aunque en el de Manet el contexto crítico contemporáneo es crucial (MR: 469-70 n 26), y en el de Eakins es importante la teoría pedagógica de las artes de la época. Pero sobre todo en la monografía sobre Courbet (también en el estudio sobre Menzel), de lo que se parte es de la respuesta personal, intuitiva y fenoménica, de Fried a las obras.

<sup>266</sup> AT: 2.

relevantes aspectos que previamente habrían podido parecer puramente insignificantes o retóricos, pertenecientes al modo de exposición y no al contenido teórico<sup>267</sup>. Podemos reconocer aquí sin dificultad el fenómeno de la circularidad de la interpretación que ha tematizado la teoría hermenéutica contemporánea en Heidegger o Gadamer. Incluso en un estudio como *Courbet's Realism*, donde Fried parece haber retirado su confianza en el papel orientativo de los textos críticos contemporáneos para la interpretación de las obras<sup>268</sup>, lo que en realidad ocurre es que los textos teóricos que van a resultar relevantes guardarán con las obras en las que se verifican sus principios una relación estructural que es contraria a la que, conscientemente, el propio crítico o el artista hubieran creído que guardan (caso de Baudelaire y Courbet a propósito de la importancia de la alegoría y la metáfora, y condicionados ambos por la mediación ideológica y la concepción especular del realismo<sup>269</sup>); o bien van a ser autores cuya inmediata implicación en el contexto histórico-biográfico del artista es mínima, a pesar de la importancia conceptual que tengan para interpretar su obra (caso Merleau-Ponty y Félix Ravaisson con respecto a Courbet, o de Kierkegaard respecto de Menzel, aunque en los casos de Ravaisson y Kierkegaard al menos pertenecieran a la misma época que el artista).

A escala individual, el objetivo que se plantea siempre Fried con los recursos del método interpretativo, es el de formular y reconstruir para cada artista un “proyecto pictórico” con cierto grado de coherencia, que articula toda su obra. “Proyecto pictórico” es el término con que Fried designa la unidad intencional de propósitos e intereses del artista, más o menos laxa, más o menos consciente, que dota de significado a su producción artística. Fried parece tender a concebir el proyecto pictórico de todo artista (o al menos el de los artistas que él considera importantes y de los que se ocupa en sus estudios sobre los orígenes del arte moderno francés) como un vector intencional que unifica el corpus de la obra de dicho artista, y como una entidad unitaria. Es decir: cada artista tiene un único proyecto pictórico y no más (aunque éste pueda estar internamente fracturado<sup>270</sup>), y dicho proyecto se manifiesta en toda su obra de algún modo, sin que queden áreas, aspectos o etapas de su producción que puedan ser considerados como flecos sueltos o excepciones al margen de la línea principal de su obra. Esto hace a Fried poco amigo de la tendencia historiográfica habitual a la división de la obra de un artista en etapas cronológicas, o al estudio separado de partes de su obra según peripecias o fases biográficas, géneros, formatos, etc<sup>271</sup>. Y su afán integrador y unificador de la obra entera de un artista en una totalidad de sentido no siempre se verá culminado con éxito: en Manet, debido a la compleja singularidad del papel transicional de este artista<sup>272</sup>, y en artistas ajenos al ámbito francés como Menzel, simplemente porque ese afán integrador, reconoce Fried, deriva de la contingencia histórica y la especificidad local de la “norma

<sup>267</sup> AT: 3. Es el caso de los textos de Diderot de los *Salones* de 1763, 1765 y sobre todo, 1767, donde descubre Fried una “poética pastoral del paisaje”.

<sup>268</sup> CR: 48-49

<sup>269</sup> Baudelaire pasó de pertenecer al círculo íntimo del artista a ser uno de sus detractores, apelando, contra lo que entendía por “realismo” de Courbet (es decir, un realismo “mimético”), al papel esencial de la “imaginación” en la actividad artística; según la interpretación de Fried, la verdadera poética del realismo de Courbet es justamente la que Baudelaire reclama para sí, esto es, la de la imaginación y la metáfora. Cfr. CR: 4-5.

<sup>270</sup> Pues puede, y en los estudios de Fried, suele suceder que ese proyecto tenga una relación contradictoria o esté “dividido contra sí mismo” con respecto al problema general hacia el que se propone como respuesta, como Fried comenta respecto de Millet; cfr. CR: 44.

<sup>271</sup> Recordaremos a este respecto la objeción que dirige al gran especialista en Courbet, T. J. Clark rechazando su consideración separada de los autorretratos de ese artista como un aspecto aislado de su línea principal de producción (esto es crucial para Fried, pues él entiende la obra entera de Courbet, cualquiera que sea su género o tema, bajo el signo del autorretrato, y parte del análisis de los primeros autorretratos del artista para la interpretación de todo su proyecto pictórico). Cfr. CR. 2, 353 n. 54.

<sup>272</sup> MM: 138, 359, 399, 401.

clásica francesa”<sup>273</sup>. El proyecto pictórico del artista se entiende en el marco de la cultura pictórica en que se encuadra, y como respuesta personal a un ámbito de intereses y de problemáticas propias de ella, que el pintor reinterpreta a su modo en su proyecto pictórico personal. Ámbito que, al menos cuando se trata de la cultura pictórica de la tradición antiteatral, será además una problemática única y global; de modo que el “proyecto” de todo artista de cierta relevancia tendría invariablemente el carácter de una respuesta, de uno u otro tipo, a lo que Fried cree que es la problemática pictórica central que hace de contexto a toda la época: es decir, Fried trata de entender el proyecto pictórico de todos los artistas de la época de la tradición antiteatral desde la problemática de la teatralidad.

Que el método sea “hermenéutico”, implica que es muy probable que el significado no esté accesible inmediatamente, no se “muestre” en la superficie de la propia representación: es decir, que esté latente, no manifiesto<sup>274</sup>. Puede que la respuesta a esa pregunta por el significado esté lejos de ser evidente, e incluso, que haya que renunciar a darle un fundamento inamovible en alguna evidencia: toda respuesta resultará de actos interpretativos sobre “datos”, que a su vez serán también producto de actos de interpretación, sin que haya un comienzo absoluto en la cadena interpretativa; esto es, la ya indicada circularidad de su denso entramado interpretativo, que en una ocasión Fried describió como “paratático”<sup>275</sup>. Pues adoptando de otra de las tesis del psicoanálisis freudiano, Fried proclama la inexistencia de una “escena originaria”, hecho positivo primario, o base de evidencia inmediata que dé fundamento absoluto a la interpretación; lo que sella la incapacidad de documentos y testimonios directos (por explícitos que sean), e incluso de las propias obras, para dejar definitivamente zanjadas cuestiones de interpretación<sup>276</sup>. Si en *Absorption and theatricality* Fried aún subrayaba la importancia metodológica de contar con los textos de la reacción crítica contemporánea como parte de los datos de la historiografía, señalando que la importancia vital de la problemática antiteatral de la relación entre pintura y espectador, “se quedaría en lo meramente especulativo de no ser por la evidencia proporcionada por sus textos [de Diderot]”<sup>277</sup>, ya en ese mismo texto señala también que el modo como se autocomprende conscientemente una época del arte y la cultura no es necesariamente fiel reflejo de su verdadero modo de pensar, de su ideario y de la verdadera lógica de la problemática artística que se plantea en ella<sup>278</sup>. Diderot, el teórico que sirve de guía a Fried a lo largo de su estudio, sería la vía de acceso al aspecto innovador del ideario estético colectivo, pero sólo en parte consciente (incluso para el propio Diderot), de una época cuya autocomprensión explícita lleva el signo del academicismo y la restauración<sup>279</sup>. A partir de *Realism, writing, disfiguration*, pero especialmente en *Courbet's Realism*, la combinación de orientación intencionalista, presupuesto freudiano del carácter inconsciente del significado profundo, tesis deconstructivista y freudiana del carácter especulativo de la escena originaria, mermará la dependencia textual de la reconstrucción del proyecto pictórico inconsciente del

<sup>273</sup> Cfr. MR: 11, 257; “Menzel se rehúsa a cumplir con lo esperado”, dice Fried.

<sup>274</sup> Cfr. MR: 167.

<sup>275</sup> Queriendo decir: múltiples líneas de desarrollo paralelo que sólo a un nivel amplio convergen (cfr. MR: 17).

<sup>276</sup> CR: 148, 155, 157, 323 n. 14. Las propias obras, por sí mismas, “ni autorizan ni refutan” las interpretaciones que propone para ellas, reconoce Fried en el caso de Courbet.

<sup>277</sup> AT: 4.

<sup>278</sup> AT: 73, 76.

<sup>279</sup> Otro caso clásico es el de la generación de 1863, donde la crítica y público es incapaz de hacerse cargo de la relación entre su propio gusto por temas absortivos y la lógica de la problemática antiteatral vincula esa preferencia con la problemática de relación obra-espectador. Ejemplos clave serían la recepción de Fantin-Latour y la de artistas de épocas anteriores como Millet. Cfr. MM: 214-15.



artista<sup>280</sup>, y se acepta el carácter enteramente condicional, enteramente dependiente de la interpretación, esto es, “especulativo”, de todas las conclusiones y tesis afirmadas.

Y que el enfoque sea “intencionalista” quiere decir, sobre todo por lo que toca al proyecto pictórico individual del artista, que todo cuanto hay en cada una de las representaciones artísticas que produce, hasta el más insignificante de sus rasgos, está ahí por alguna razón, razón que además no es una causa natural, que permita simplemente “explicarlo”, sino que ha de ser comprendido por motivaciones; y por tanto, que todo cuanto está ahí necesariamente tiene un significado, porque el acto creativo de un artista es el de un agente consciente que actúa movido por un componente voluntario. Y el hecho de que no todo lo que interviene a determinar su acción sea voluntario, sino que también haya componentes automáticos y hábitos inconscientes, e incluso que la parte voluntaria del acto esté fundada en la involuntaria, no quiere decir que la parte en la que los aspectos inconscientes contribuyen a la representación sea por ello menos imputable a la intención del agente, en este caso al proyecto pictórico del artista, ni que deje de contribuir también al significado; pues en Fried, entre voluntad y automatismo no hay oposición, sino continuidad. Esto equivale a una tesis que afirma la *plenitud de sentido* en los fenómenos artísticos históricos, al menos bajo el supuesto de que se trata de aquellos artistas “cuya excelencia existe consenso en no poner en duda”, que son aquellos de los que la historiografía, cierta historiografía, únicamente se ocupa. Todo lo que hay en la representación artística de un gran artista histórico ha de estar cargado de significado, y todo cuanto hay de significado, sea su origen consciente o inconsciente, es intencionalmente imputable a ese artista: ello conduce a afirmar la noción de una “intención inconsciente”, e incluso, la de “proyecto artístico inconsciente”. También en la lectura y reconstrucción de propuestas teóricas: Fried propondrá la reconstrucción de la “dinámica inconsciente del texto” que hace que a su autor le sea imposible alcanzar consciencia de las verdaderas motivaciones, criterios, consistencia (o inconsistencias) y alcance de su propuesta teórica, ya se trate de Diderot, Winckelmann, Baudelaire, Barthes o Roger Fry.

Sin embargo, Fried no hace psicoanálisis del arte en sentido estricto, y no pretende vincular directamente el estudio del arte con el de la dinámica psíquica; lo cual le llevaría a un reduccionismo de los valores artísticos a la dinámica pulsional sexual, análogo al reduccionismo sociologista al que Fried se opone. Fried no se dedica a aplicar sistemáticamente conceptos del psicoanálisis extrapolados al campo del arte; emplea sólo lo que le es necesario, y es esto lo que hace el influjo del psicoanálisis en Fried tanto más difícil de precisar. Para empezar, Fried parece aproximarse a Freud en la concepción “absoluta” de lo inconsciente, o de la divisoria entre consciencia e inconsciencia. Si la concepción de lo inconsciente era relativa en *Absorption and theatricality*, donde problemática pictórica e ideario estético de época lograban elevarse a concepto y expresarse al menos parcialmente en el discurso crítico, en *Courbet's realism* es más cercana a la de Freud: hay un nivel de contenidos psíquicos que son absolutamente inconscientes; nunca podrían hacerse explícitos para el propio sujeto, y al hermeneuta sólo le son accesibles de modo mediato. Pero en Fried esa divisoria, de acuerdo con lo que hemos caracterizado como su metafísica continuista, nunca se puede postular tan absoluta, pues una idea clave de su pensamiento es que hay una continuidad de gradaciones que vincula la máxima voluntad con la total inconsciencia. Y en segundo lugar, en Freud la explicación de ese carácter absolutamente inconsciente era una dinámica sexual de represión del deseo y su desplazamiento a una satisfacción vicaria: el origen del inconsciente era la represión de un deseo (originariamente una pulsión sexual) que

<sup>280</sup> Evidentemente, menos en *Manet's Modernism*, que significativamente, es el estudio que termina con la confesión por parte de Fried de su incapacidad para una reconstrucción completa del proyecto de Manet.

era irrealizable por estar prohibido, y porque el realizarlo provocaría en el sujeto un conflicto que le destruiría, y un sentimiento de culpa insoportable; el sueño y el síntoma son representaciones que lo manifiestan de la única manera que le es posible: de modo vicario. Pero aunque Fried ocasionalmente apela a este tipo de explicaciones freudianas, en Fried ese tipo de explicación es incompleta. Las referencias que hace a cuestiones de carácter sexual no son las que haría un psicoanalista; no hay una explicación del carácter inconsciente de las intenciones artísticas comparable a la que ofrece Freud; y, no siempre se puede explicar la latencia de todo lo que queda en el nivel inconsciente simplemente por una dinámica de conflicto-represión de fundamento sexual, sino que su desplazamiento se produce por la inconsistencia lógica de los elementos puestos en juego que hace al proyecto irrealizable (y que es la misma que lo pone en marcha su intento de realización), o por fenómenos de “sobredeterminación ideológica” de las ideas con que una época se autocomprende, o por el malentendido que resulta del olvido de la cultura pictórica de ayer por la presente.

Proyecto artístico y cultura pictórica pueden ser, pues, “inconscientes”: existen en el agente histórico intenciones y deseos inconscientes de las que tal vez ni siquiera puede saber, y que quizá estén en un conflicto irresoluble con sus propias intenciones y acciones conscientes, o que incluso son internamente inconsistentes ellos mismos, constitutivamente irrealizables y portadores de una tensión irresoluble. Dichas estructuras pulsionales inconscientes son, no obstante, absolutamente constitutivas del propio agente en tanto que sujeto; en el caso de Fried, serían constitutivas de la identidad o proyecto artístico del artista estudiado, y por ello, del significado de su obra. Y aunque no el propio sujeto, el hermeneuta sí está en condiciones de franquear el acceso a ellas por interpretación de los detalles de la representación, como el psicoanalista accede al trauma que se manifiesta en el síntoma mediante elaboración analítica de los contenidos evidentes que la experiencia del sujeto le aporta. Sólo el hermeneuta franquea el acceso al significado histórico del arte<sup>281</sup>. Quizás por ello dijera Cavell de la crítica de arte de Fried (donde también está presente la noción de “proyecto pictórico”) que “lleva el mundo de una determinada obra a conciencia de sí mismo”<sup>282</sup>.

Ello da lugar a algunas de las paradojas más notables del método historiográfico de Fried, que son paradojas de la dinámica autoría-recepción<sup>283</sup>. Al agente histórico se le puede atribuir e imputar una intención (un elaborado proyecto artístico, una compleja cultura pictórica) de la cual es en parte o totalmente inconsciente, que le es desconocida a él mismo, y que además sólo es accesible al hermeneuta desde su posición presente por medicación y como producto del esfuerzo de una construcción interpretativa: el agente histórico no está en las mejores condiciones de entenderse a sí mismo. Y aún en ocasiones en que la evidencia disponible no le permite atribuir a artistas y autores una intencionalidad expresa respecto de un cierto propósito o proyecto que cree poder atribuirles, en virtud del resultado del trabajo hermenéutico, Fried mantiene su imputación al agente y su carácter intencional, para lo cual se ve obligado a transponer dicho proyecto al plano de las “intenciones inconscientes”: frecuentemente aparece en sus textos la expresión “no era consciente, ni podía serlo”, y otras análogas<sup>284</sup>, respecto a la relación de un artista o de un crítico con respecto de la problemática de contexto general o al proyecto artístico o teórico particular que Fried les atribuye; o, como en el caso de Courbet, se habla de un “significado inconsciente” de su obra para el propio

<sup>281</sup> MM: 416, 469-470 n 26.

<sup>282</sup> En MWM: 333 n. 16.

<sup>283</sup> Que han sido agudamente examinadas por Toni Ross en “Paradoxes of authorship and reception in Michael Fried’s art history”, RV: 177-210.

<sup>284</sup> Por ejemplo, AT: 76, CR: 155.

artista en relación con su propio proyecto pictórico. Ello parece plantear un conflicto entre la autocomprensión del artista tal como la manifiestan sus testimonios, y la de su historiador-intérprete, cuando la disparidad de ambas es grande: es lo que Toni Ross ha denominado un “conflicto de autorías” o de “agencias”, entre la del artista o autor y la del historiador o intérprete que escribe sobre él; conflicto al que han sido sensibles ciertas críticas que se le han dirigido a Fried, sobre todo hacia su *Courbet's Realism*, tales como la de Kathleen Adler<sup>285</sup>.

En consecuencia, se plantea un debate sobre el estatuto del significado hermenéuticamente ganado a la obra, y sobre la pretensión de validez de su atribución al artista, y en general, las pretensiones de verdad de la propia interpretación del historiador. El historiador del arte y discípulo de Fried, Steven Z. Levine, ha propuesto una interpretación “ficcionalista”: las interpretaciones de Fried son simplemente propuestas personales de comprensión de un fenómeno, que no aspiran a mayor validez: valen para Fried en el momento en que las escribe. Levine denomina así “ficciones memorables” a las exégesis cuasi-narrativas de obras pictóricas que Fried propone<sup>286</sup>. De hecho, una de las líneas centrales de su interpretación de Fried (que apuesta fuertemente por enfatizar las connotaciones religiosas<sup>287</sup>) consiste en ubicar a este autor, tanto como a su interlocutor filosófico, Stanley Cavell, en el contexto de la tradición cultural y religiosa hebrea, y es al hilo de este ingenioso argumento como Levine (también de raíces judías él mismo) justifica su lectura ficcionalista del proceder de Fried. Levine vincula bajo la rúbrica cultural común de la tradición anti-idolátrica y anicónica hebrea dos aspectos de la obra de Fried: de un lado, la crítica anti-minimalista de la proyección de la literalidad objetual de la obra artística en el joven Fried de “Art and Objecthood”; de otro, la noción de *freedom* (un juego de palabras intraducible con el nombre de Fried y el sustantivo inglés *freedom*, “libertad”).

Esta última noción, *freedom*, se refiere a la comunicación intencional intersubjetiva, y designa el conflicto entre la aspiración al acceso directo a la intencionalidad del otro en tanto que agente humano, y el obstáculo interpuesto a la plenitud de ese acceso que constituyen las condiciones materiales y contingentes en las que son dadas esas intenciones (por ejemplo, la materialidad de un medio artístico, o la fisicidad del cuerpo de la persona, en tanto que siempre es también un “cuerpo abyecto”)<sup>288</sup>. Por extensión, *freedom* designa igualmente la “tarea”, que Fried compartiría con Cavell, también de origen judío, de liberarse de toda esclavitud “idolátrica” de la interpretación a la supuesta existencia de unas “intenciones del autor” dadas objetiva o inmanentemente en la obra<sup>289</sup>, el cual supuesto equivaldría a la atribución idólatra de “alma” propia a un mero objeto:

El repudio agresivo de la cosa, el objeto o “estatua” puesto teatralmente en escena [...] debe ponerse en relación con la renuncia emersoniana a la hipostatización del significado de un texto (o pintura) como algo situado completamente fuera del sujeto. [...] Lo opuesto a la idolatría, aquí relacionado con el descubrimiento de la terapia psicoanalítica, es la “libertad de la persona del autor”. Freedom designaría esa tarea posible/imposible. [RV: 318-319 n 60]

Levine entreteje apelaciones al aniconismo hebreo, al misticismo norteamericano decimonónico y romántico, y a la tesis psicoanalítica de la constitutiva inaccesibilidad al “objeto real”, para explicar que tanto el rechazo de la objetualidad minimalista como el

<sup>285</sup> En su reseña del libro de Fried en *Word and Image*, vol. 7 n° 1 (October-December 1991), p. 383.

<sup>286</sup> Cfr. Levine, “Mutual Facing”, RV: 289.

<sup>287</sup> En esto declara seguir la sugerencia de T. J. Clark en su célebre debate con Fried sobre la teoría de la modernidad artística; cfr. RV: 312 n. 27.

<sup>288</sup> RV: 306.

<sup>289</sup> RV: 318-9 n 60.

repudio del presupuesto de una “identidad” del autor constituida previamente al acto interpretativo, y dotada de unas intenciones dadas de antemano a cualquier interpretación, serían dos manifestaciones de un mismo impulso de repudio anti-idolátrico, ante dos hipóstasis igualmente idolátricas: en el primer caso, la idolatría de “la ínfima cosa material” (que tiende a usurpar el lugar del instante intemporal del “estar presente” en que se da la comunicación intencional intersubjetiva, el cual es un momento “espiritual” de gracia, que nunca puede identificarse con un objeto material que es “ocasión” de su donación); en el segundo, la idolatría de la personalidad e intenciones del autor y del significado intencional de su obra.

Pero esta lectura “ficcionalista” de Fried es de un tipo de deconstruccionismo que a Fried no le cuadra. Fried nunca se ha manifestado de esta opinión, y su posición con respecto a sus interpretaciones de las obras no parece ser ficcionalista, ni tampoco “construccionista”. Muy al contrario, todo en su texto lleva a pensar que aspira a una validez fuerte para sus propuestas hermenéuticas; pretende que éstas sean “el verdadero significado histórico” de las obras (como quiera que se pueda entender “verdadero” en el contexto de una hermenéutica tan “fuerte”), y el “verdadero sentido” del propósito de sus autores y de las tradiciones pictóricas a las que pertenecieron. Y sus actos interpretativos franquean el acceso a un significado que, parece creer Fried siempre, sería inmanente a las obras, y no “producido”, en el sentido arbitrario del ficcionalismo: ni producido en el acto de interpretación, ni en el proceso de recepción de las obras; y a un significado que Fried parece seriamente vincular con las intenciones del artista (otra cuestión es que estas pudieran ser no explícitas, o no expresadas verbalmente en sus propios textos, o incluso “inconscientes” para él). De esta misma opinión es al parecer Toni Ross, cuando afirma la continuidad entre la crítica y la historiografía de Fried, y le atribuye una posición “expresionista y voluntarista” (es decir, intencionalista) según la cual “las obras de arte se originan en una agencia autorial preformada, y por tanto son el lugar donde reside un significado inherente que preexiste a los procesos de recepción”<sup>290</sup>.

En una línea similar a Levine, Jeremy Gilbert Rolfe hace unos pertinentes comentarios (interpretando a su vez a Stephen W. Melville) sobre la diferencia entre Fried y Greenberg en cuanto a la centralidad de los procedimientos de interpretación alegórica<sup>291</sup>. Rolfe indica que en Fried la hermenéutica es aquello que libera al sujeto frente a la obra, y obliga a ésta a habérselas con exigencias, expectativas y criterios de relevancia, y en terminología hermenéutica estándar, de “eficacia histórica” (lo que inversamente es en el léxico crítico friediano la “fecundidad”; es decir, que el giro hacia la recepción en Fried es claramente un giro hacia la perspectiva de los efectos de la obra); y también en el sentido de que obliga al objeto artístico a soportar una mediación en su llegada a la presentación sensible, es decir que el sujeto de la experiencia artística es un decodificador, un intérprete consciente de serlo.

...entiendo que Melville establece que la diferencia entre Greenberg y Fried es una que otorga un rol más activo para el papel de lo histórico como retórica – el empleo de convenciones para el efecto y como efecto – en la teorización de este último [Fried] que en la del primero [Greenberg]. Greenberg propone la pureza como finalidad y como garantía [de identidad de la obra, de su medio]; en términos que no son irreconciliables con la noción de Heidegger de que el mundo que la obra constituye debería reconducir y estar en tensión con la tierra sobre la que se yergue, ni con la noción de Nietzsche del adelanto como retorno. Fried pone la palabra “esencia” donde Greenberg utiliza “pureza”, y entiende lo esencial como una problemática al nivel hermenéutico de la obra. El sujeto perceptor de Greenberg

<sup>290</sup> En su “Paradoxes of Authorship and Reception”, RV: 183.

<sup>291</sup> En su “Introducción” a la selección de ensayos de Stephen W. Melville, *Seams*, pp. 1-29.

(probablemente bastante inocente en este sentido) se convierte en Fried en un sujeto que se ve obligado a hacer bastante decodificación en su camino hacia la percepción. El de Fried es un sujeto fenomenológico encumbrado, o liberado por la hermenéutica. Encumbrado en la medida en que la obra, en orden a existir en absoluto, ha de negociar primero una serie de exigencias derivadas de, o manifiestas como, cuestiones de pertinencia histórica y reconocimiento. La dimensión hermenéutica resulta ser el lugar en que la obra se anuncia y se articula como respuesta a – y participante en – un discurso.<sup>292</sup>

Pero esto es dudosamente compatible con la aspiración de Fried a un espectador no estéticamente distanciado, que, según Rolfe y Melville, sería de lo más admirable en la aportación de Fried<sup>293</sup>, pues por más que Fried sostenga que el “distanciamiento” que produce una estructura diferencial de significado (como puede ser la estructural del lenguaje verbal, pero también la de la mediación hermenéutica), no es “distancia” ni “tiempo” en sentido literal, sino *différence* en sentido conceptual del deconstructivismo, dista de ser obvio que, como pretende Fried concluir de ello, “no se siga [...] la conclusión de que las estructuras diferenciales dan sólo lugar a efectos de diferimiento o incluso de falta de plenitud”.<sup>294</sup> La respuesta es la que dio Fried a Krauss: el momento del análisis, o aquí, de la interpretación (distanciador) no es simultáneo al de la experiencia de la obra (inmediata). Pero eso no quita que el análisis (la interpretación) conlleve distancia, como Fried admite abiertamente al hablar de los efectos de diferimiento y de tiempo de la interpretación. Y peor aún: una misma facultad, la empática, es la operante en la interpretación que provoca efectos de diferimiento (y puede llevar a duda escéptica sobre el significado) y la que, en la visión participativa, hace posible una experiencia de inmediatez. Fried tiene aquí un problema; y vimos que en el fondo, Fried da la razón a Krauss.

La lectura ficcionalista de Fried no deja de ser tentadora; y cabe plantearse hasta qué punto no dan pie a ella los propios textos de Fried. En éstos, se habla del carácter necesariamente mediado del acceso al significado de las imágenes pictóricas: mediado por “actos de interpretación”; o se niega la existencia de una “escena primordial” de donde se extraiga y justifique con referencia a una única obra, punto por punto, cada detalle del entramado semántico urdido en una serie sucesiva de interpretaciones de obras diversas; pero sin afirmar que por ello el significado sea enteramente producto de la interpretación, sino sólo que requiere de ésta para materializarse. Y en tal caso, la contraposición de Fried con el formalismo, que siempre ha sido un blanco muy susceptible a cualquier acusación de objetivismo estético (para empezar, las del propio Fried), no podría ser más aguda. Pero, en cambio, Fried en persona ha insistido más de una vez que no pretende imaginar meras ficciones paralelas a la propia artística, sino que aspira a mostrar el significado “verdadero” de ésta.

En nuestra opinión, pues, hay que pensar como Toni Ross: si no, no tendría sentido que Fried constantemente se esté enzarzando por rebatir interpretaciones rivales, a veces sólo por diferencias de detalle: todas podrían ser igual de válidas. Y es necesario pensar así

<sup>292</sup> Op. cit., pp. 10-11.

<sup>293</sup> Es contradictorio decir que Fried afirma un sujeto liberado respecto de la obra mediante el papel que adquiere gracias a la *mediación* de la interpretación en la sensorialidad, y al mismo tiempo sostener, como dice hacer Rolfe con Melville, que el avance de Fried respecto a Greenberg radica en “el rechazo de toda obra de arte que emplee una retórica de la distancia [*withholding*]” (Seams, p. 10). Además, Rolfe parece entender que en “Modernist painting” la pureza se refiere a la materialidad, al soporte literal de la obra, en lo cual no está acertado. En Greenberg, la purificación no es sólo del soporte físico, también del ámbito de efectos y del área sensorial. Y si por “tierra” en Heidegger entiende Rolfe la materia, entonces no se trata de lo mismo de lo que habla Greenberg.

<sup>294</sup> TAMP: 87; Fried polemiza aquí con Krauss.

si el método hermenéutico de Fried no ha de entrar en colisión con numerosos asertos teóricos “de contenido” que mantiene Fried. Un ficcionalismo sería difícilmente compatible con su posición en el debate sobre el literalismo lingüístico: no podría oponer resistencia a la tesis literalista de que, careciendo la obra de significado determinado, y siendo ociosa la atribución de intención al autor, se puede decir cualquier cosa sobre aquella. También hay que considerar a qué quedaría reducida la propia hipótesis histórica sobre la existencia de una tradición antiteatral de arte en Francia, que es la gran apuesta historiográfica de Fried, en una lectura ficcionalista como la de Levine (cuyas observaciones a este respecto, sin embargo, se refieren más bien a los análisis de obras que Fried propone en su *Courbet*). En este punto particular, el mismísimo texto de Fried contradice de plano una lectura ficcionalista, pues afirma enfáticamente la centralidad real de la problemática antiteatral diderotiana en el arte francés de las décadas posteriores a Diderot<sup>295</sup>, a pesar de reconocer que ésta sólo puede ser deducida de un puñado selecto de obras del período por mediación interpretativa y textual. Y, ¿qué sentido tendría su apelación en *Courbet* a los textos teóricos de Disdéri (una vez más, bajo cierta interpretación) como prueba documental de la vigencia de esa tradición a mediados del siglo XIX para justificar su extensión de la hipótesis de la tradición antiteatral a fechas tan tardías, si no fuera más que una ficción? Pues en tal caso, si la tradición antiteatral no fuese más que una ficción, quedaría en nada toda la ostensible vehemencia de la polémica “genealógica” de Fried contra el formalismo.

### **3.11.8. Crítica del formalismo, IV. La historia de la tradición antiteatral como argumento genealógico contra el método formal: formalismo y racionalización del Impresionismo**

El proyecto historiográfico de Fried es, por una parte, una investigación genealógica sobre el origen de problemas que afectan al arte más contemporáneo y que tras años de latencia salen a la superficie en el debate crítico del propio Fried contra el literalismo en “Art and objecthood”. Pero, por otra parte, parece que el entero propósito de Fried como historiador (al menos en sus tres grandes monografías sobre la pintura francesa a partir de la segunda mitad del S. XVIII) esté orientado a un único objetivo: proponer y justificar un modelo de los orígenes de la pintura moderna que suponga una alternativa al modelo histórico de reconstrucción de la historia de la pintura desde la perspectiva del propio modernismo en su versión formalista. Un nuevo modelo para una nueva historia, que busca los orígenes de la pintura de la modernidad plena en la cultura pictórica de una tradición artística malentendida y olvidada, la antiteatral. Sería precisamente en aquello que ha sido olvidado (parece decir Fried), donde habría más bien que localizar los orígenes de la pintura y arte modernos, esos orígenes de los cuales el formalismo pretendía dar cuenta.

Pero la concepción formalista de aquellos orígenes no sólo sería errónea al olvidar aquél universo de la problemática antiteatral, sino que se instituiría ella misma precisamente como fruto de su olvido, producto de una cierta inflexión final (o quizás no totalmente final, sugiere a veces Fried, no siempre coherente al respecto<sup>296</sup>) interna a aquella tradición, por la

<sup>295</sup> AT: 3.

<sup>296</sup> Así, por ejemplo, en *Manet's Modernism*, Fried se expresa en términos de lo más equívocos, llegando a decir que “no puede haber una extinción total de esa tradición [la antiteatral]” (MM: 406-407); mientras que en otros lugares, subraya el aspecto negativo y señala que no hay tal continuidad de la tradición y que con Manet queda ésta “liquidada” (AIMAC: 52; CI: 19). Digamos que, cuando la cuestión toca a la relación entre su propia crítica de arte y su historiografía, Fried tiende a subrayar el aspecto negativo y negar que haya continuidad de la tradición, ya que podría tener implicaciones sobre la continuidad entre la crítica de arte y la historiografía de

que ésta viene a cancelarse a sí misma. El formalismo sería, pues, el fruto del olvido de la tradición antiteatral. Cabe, entonces, leer toda la historia de la tradición antiteatral escrita por Fried en clave polémica, viéndola alejarse de nosotros en lugar de viéndola venir desde el pasado: como un largo argumento historiográfico destinado a mostrar el origen de la posición teórica formalista, junto con el método y la escuela historiográficos que ella inspira, como el resultado de la disolución de la estructura intencional de valoraciones y expectativas y de la problemática pictórica ontológica que constituía la unidad estructural de la cultura pictórica de la tradición antiteatral, y a poner de relieve la génesis del formalismo en un olvido: el olvido de la existencia de aquella tradición, de su cultura pictórica, su problemática ontológica y su estructura valorativa, junto con la concreción histórica del medio pictórico y de su riqueza de recursos, que dicha cultura y tradición habían determinado. Un olvido que se produce en un momento crucial, hacia la segunda mitad del siglo XIX, el de la llegada del Impresionismo. La argumentación de Fried sería entonces una refutación de las pretensiones teóricas de alcance general del formalismo, mostrándolo como un subproducto teórico o dispositivo de legitimación discursiva, derivado de una tendencia concreta de la práctica pictórica (el Impresionismo francés del último cuarto del siglo XIX, particularmente tal como lo representa Claude Monet), y surgido como efecto de ciertas transformaciones profundas operadas por dicha tendencia sobre la sensibilidad del espectador occidental. Empleando una expresión del propio Fried, el formalismo tendría su origen, según esto, en un episodio de la “historia natural de la sensibilidad humana”<sup>297</sup>. La historia de la tradición antiteatral aparece entonces como un argumento genealógico dirigido contra el método formal en teoría e historia del arte.

A tal efecto, y a pesar de sus diferencias importantes de matiz, el objetivo de Fried no es muy distinto al de Jonathan Crary: ambas son investigaciones genealógicas, y en ambas el modernismo en su formulación formalista tiene un papel central en una historia que lo sitúa como cómplice de un cierto régimen escópico que fue impuesto por una serie de estructuras de poder, ligadas al régimen capitalista de la sociedad industrial moderna y a la “espectacularización general” de la vida social, convertida en objeto de la visión óptica de un sujeto desencarnado y reconstruido como blanco pasivo de múltiples incitaciones al consumo por parte de la publicidad gráfica y la exhibición comercial de mercancía. Un efecto secundario de mostrar la diferencia entre esa ideología modernista (y el régimen escópico al que esta adscrita) y la precedente cultura pictórica antiteatral es negar (contra la interpretación benjaminiana) que eso hubiera sido siempre así desde el comienzo del siglo XIX: la vieja cultura artística de la tradición antiteatral, que perdura al menos hasta época de la muerte de Manet, tenía una mirada distinta, que no era espectacularizada, visualista y distante, sino participativa y empática; y en ella, el realismo absortivo corpóreo en el que tuvo origen, y al que periódicamente retornaba, mantenía la consciencia de la corporeidad del sujeto de la mirada. Por comparación, el papel político que queda perfilado para el formalismo en la historia es el de una ideología normalizadora que racionaliza los mecanismos escópicos de dominación del poder.

Como método historiográfico hermenéutico, e influido por Freud, el de Fried presta atención a fenómenos de retrospectividad (*Nachträglichkeit*), y en particular a uno: la reconstitución impresionista de la sensibilidad pictórica del espectador occidental moderno, y

---

Fried, que éste rechaza. Sí es constante en afirmar que el problema de la teatralidad nunca desaparece del todo como cuestión importante para la práctica del arte, al menos *potencialmente*.

<sup>297</sup> La expresión aparece en el ensayo “Art and objecthood”, AaO: 149; en este caso es el “literalismo”, común (según Fried) a las diversas neovanguardias de los años 1960, lo que sería un episodio de tal “historia natural”, si bien uno que expresa “una condición general y difundida”.

la relectura de la época precedente desde la óptica del Impresionismo, con la instauración de Manet como figura inaugural del Impresionismo, y con ello, del arte modernista<sup>298</sup>. Ambos hechos tienen lugar en un momento delicado, en el que se produce un desajuste en el equilibrio entre las dos formas de visualidad, óptica y corpórea, cuyo conflicto histórico y estructural se había aguzado en el entorno de los artistas y críticos de la generación de 1863 por la búsqueda de efectos de choque e “impresión” que permitieran complementar las insuficiencias de los puros efectos absortivos, a fin de salir así del *impasse* en el cual parecía sumido el proyecto antiteatral de desteatralización de la experiencia de la representación pictórica, ya que retornar al modelo dramático era imposible tras la teatralización de la acción en tiempos de Tomas Couture, y aún antes, en tiempos de David, pero mantenerse en el modelo absortivo por sí sólo no parecía ya capaz de suscitar convicción. La ambivalencia de la figura de Manet, el artista de transición, situado en tierra de nadie, y por tanto no completamente inteligible, ni para unos, desde la tradición antiteatral, ni para otros, ya desde el Impresionismo y el arte moderno, desencadenaría el cambio: al entregarse a una destrucción sistemática de la inteligibilidad de la representación del cuerpo en acción, Manet sacrificó cuanto quedaba de los recursos absortivos y de representación expresiva del cuerpo humano, con el propósito, aún antiteatral, y ya que no era posible desteatralizar la representación, de “evitar sus peores consecuencias”: la pérdida de capacidad de convicción de la representación; mediante una estrategia de confrontación, que asegura la capacidad de convicción mediante puros recursos de representación de la instantaneidad y efectos de impresión inmediata.

Pero, a pesar de las intenciones de Manet, estos valores no podían ser ya valores de un realismo corpóreo, ni mantenerse totalmente fieles a los propósitos de la tradición antiteatral, que básicamente era una tradición constituida en torno a la representación significativa de la figura humana; y la misma ambigüedad semántica que les afectaba propició su malentendido por la generación siguiente, la de los impresionistas. Éstos, totalmente incapaces ya de hacerse cargo, siquiera inconsciente y parcialmente, de la intención originariamente antiteatral de Manet, entendieron que el propósito de éste era la representación de la instantaneidad como fin en sí, y pensaron que la instantaneidad era la cualidad temporal constitutiva, exclusiva y característica del acto de percepción visual. Y entendiendo la tarea del pintor reductivamente, desde un realismo puramente óptico, como algo exclusivamente limitado a ser fiel al carácter de ese acto de percepción, pensaron que esa era también la modalidad temporal ideal del acto pictórico de ejecución de la representación y el rasgo constitutivo de la unidad de la misma (con exclusión de todo componente dramático, narrativo o expresivo): privada de significado expresivo la representación del cuerpo humano, estaban puestas las bases para llegar a considerar *todo elemento icónico de la imagen* como un puro elemento “decorativo” abstracto, sin conexión con ninguna experiencia vivida, ni carácter portador de significado. Los teóricos del cubismo, más tarde, habrían malinterpretado también la estrategia de confrontación de Manet como una afirmación simple e irrestricta de la opacidad material del plano pictórico literal, abriendo camino también para el literalismo que vendría. La nueva generación de artistas impresionistas, en general (pues el proceso sería gradual hasta verse consumado, y también habría excepciones<sup>299</sup>), ya no pertenecía a la antigua cultura pictórica antiteatral: su estructura de valores, la problemática central que asigna a la actividad

<sup>298</sup> MM: 6, 416.

<sup>299</sup> Una de ellas, entre los artistas impresionistas, sería la de Gustave Caillebotte, pintor absortivo en una época de dominio del “realismo óptico”, y preocupado por preservar el futuro de la absorción tras el quiebro del proyecto antiteatral con Manet (CI: 19). Caillebotte sería el único artista que habría comprendido el sentido de la estrategia de confrontación de Manet y que la habría llevado en una dirección distinta a la de la planimetría decorativa del modelo de cuadro impresionista (CI: 45 n 25).



pictórica, su correspondiente concepción del medio pictórico, y de los recursos legítimos del mismo, son enteramente distintos. No hallarán convicción en valores expresivos, dramáticos, significativos, sino en algo llamado los “puros valores decorativos y visuales”, que identificarían con la “esencia de la pintura”, haciendo de su producción la única tarea de ésta.

La malinterpretación “impresionista” de Manet, convertida en “poética de escuela” específica del arte impresionista, sería universalizada y generalizada, y elevada a concepción teórica normativa de la pintura, en virtud de la retórica visualista de las declaraciones verbales y las obras pictóricas de los artistas del Impresionismo: esto habría determinado que la incapacidad final de la narración y la representación expresiva del cuerpo humano para realizar los objetivos antiteatrales se convirtiera en una proscripción de los recursos narrativos y expresivos de la pintura, considerados extrínsecos e impuros; y esta proscripción habría sido convertida por la teoría del arte formalista en un supuesto básico de la concepción purovisualista de las artes plásticas: la “proscripción de la textualidad”, y la correlativa “proscripción de la temporalidad”, encubridora esta última de un primado valorativo de la instantaneidad como modalidad temporal por defecto, con exclusión de toda modalidad durativa, que es en la que la relevancia de los recursos de representación temporal en la representación pictórica se pone de relieve. Las mismas razones habrían conducido a otro principio de exclusión más solapado de esa posición teórica: el que proscribiera toda referencia al cuerpo, y con él, a la realidad vital del mundo de lo cotidiano; reduciendo el artista a la mirada “pictórica”, estética y distante, de un ojo desencarnado que sólo observa y analiza, pero no que vive ni participa, y la obra pictórica, al registro de sus sensaciones ópticas puras.

Ahora bien, el formalismo está determinado por la descomposición de la tradición antiteatral, tanto en los elementos sueltos que quedan de ella tras su disolución, como en lo que desaparece junto con ella. Y de estos son dos los principales. De la tradición antiteatral, quedará en la ideología formalista, por medio del Impresionismo, la importancia del cierre y la unidad de la obra artística como fuentes de su capacidad de suscitar convicción. En la tradición antiteatral esta exigencia se concretaba en un ideal normativo de unidad expresivo-dramática de la representación con un efecto instantáneo de inteligibilidad, pero tras Manet y el Impresionismo ya no sería posible que la unidad se concibiera bajo un criterio de inteligibilidad expresivo y dramático, porque en la crisis final de esta tradición todo componente expresivo y dramático que dependiera excesivamente de la figura humana estaba afectado de teatralidad; y de aquí el nuevo modelo de unidad que el Impresionismo va a privilegiar, también de aprehensibilidad instantánea, pero ahora bajo un criterio de unidad meramente decorativa, alcanzada por medios puramente plásticos. Este será uno de los elementos de la nueva norma clasicista del formalismo. También quedará de la tradición antiteatral la ambición que ésta manifestaba, en sus últimos tiempos, de establecer una comprensión universal de la pintura y el arte como una totalidad omniabarcante por encima de todas las escuelas nacionales, o, como lo expresa Fried, un “museo imaginario” como depósito de todas las grandes soluciones artísticas heredadas de “la pintura en su totalidad”; y Fried presentaba a Manet como la figura heroica que liberó a la pintura moderna del peso de la tradición, permitiéndole establecer una nueva relación más libre, pero más llena de incertidumbre, con ella; una hazaña cuyo precio es el olvido de su propio papel en ella<sup>300</sup>.

Recogiendo los muchos hilos de su argumento, Fried los sintetiza en una importante línea discursiva de *Menzel's Realism*. Explica aquí que el formalismo sería deudor de lo que resulta de la disolución de la tradición francesa y de su transfiguración tras el Impresionismo,

---

<sup>300</sup> PM: 513.

por mediación de su adscripción, en forma de presupuestos normativos no conscientes, a lo que llama Fried la “norma clásica francesa”<sup>301</sup>, que incluye básicamente los elementos siguientes: primero, una “norma *estructural* clásica”, consistente en un modelo de organización pictórica de espacio fuertemente unificado, organizado por sucesión graduada de planos paralelos a la superficie del soporte (lo “lineal” y “cerrado” wölffliniano); segundo, una expectativa sobre la inteligibilidad y el impacto inmediato de dichas obras; y tercero, una serie de expectativas sobre la seriedad y el logro de un artista, que se hacen consistir en la unidad de su producción y actividad artística bajo un “proyecto artístico” unificado y comprometido con una problemática heredada de sus precursores dentro de la cultura pictórica a la que pertenece, y que Fried dice entraña una cierta “concepción suprapersonal del medio pictórico”<sup>302</sup> como algo que tiene vida propia más allá de lo que de él hagan los artistas individuales. Una serie de presupuestos de los que el propio Fried se considera cautivo<sup>303</sup>.

Esto permite a Fried reconstruir el formalismo, en tanto que perspectiva modernamente privilegiada sobre el arte, como un subproducto teórico de la sensibilidad y la práctica pictórica impresionista. En primer lugar, como escuela de historiografía del arte. La propuesta formalista en cuanto modelo historiográfico surgiría como contrapartida rival y también sustituto de la aspiración de los últimos teóricos antiteatrales a una mirada más universal sobre el arte y la pintura, que abarcase a éstos en su totalidad<sup>304</sup>. Pero se establece como tal sin recordar el esfuerzo heroico de un Manet para hacer disponible todo ese legado, y estableciendo una mirada universal sobre el arte en unos términos, los de la “formalidad pura” y sus categorías de análisis purovisualistas, que son abstractos y completamente insensibles a las “analogías y armonías” entre obras y escuelas nacionales que vieron los teóricos antiteatrales; El desarrollo tradicional, histórico e internacional del medio suprapersonal de la pintura se convierte así en una impersonal y abstracta “vida de las formas”; unos términos en los cuales la tradición antiteatral, según Fried, nunca se lo hubiera planteado (recordemos que Fried dice que para los teóricos antiteatrales un punto de vista de la pintura desde la perspectiva exclusivamente formal nunca podría dar lugar a una perspectiva verdaderamente universal).

Y en segundo lugar, también Fried explica la constitución del formalismo como “modernismo”: el formalismo-modernismo, convertido en la perspectiva teórica y la posición crítica única y privilegiada sobre el arte moderno, es decir, como formulación formalista del modernismo, como ideología “modernista”. Una teoría del arte moderno de pretensión exclusivista, e inconscientemente derivada de un modelo específicamente francés, de nuevo el del malentendido impresionista de Manet. Para ello, Fried asume como paradigma del formalismo la formulación ofrecida por Greenberg a partir de lo recibido de los diversos autores formalistas anteriores:

<sup>301</sup> MR: 11-12, 80-84.

<sup>302</sup> Como la de Wölfflin, que, formalista *avant la lettre*, propuso una “Historia del Arte sin nombres propios”.

<sup>303</sup> MR: 257.

<sup>304</sup> MM: 125, 141, PM: 540 n 52. Aunque la alusión que Fried hace al asunto no permite saber claramente si considera que la propuesta germana es un rival paralelo e independiente o si ya de entrada es en alguna medida deudora y suplantadora de la antiteatral, el argumento sobre Roger Fry como crítico antiteatral “inconsciente”, y las indicaciones que en él se contienen sobre Wölfflin, permiten sospechar que se trata de lo segundo, y por tanto, que se trata también, para Fried, de un derivado de la tradición nacional francesa, en tan gran medida como lo es la crítica y teoría “formalista-modernista” en cuya génesis dicha historiografía formalista tanto influyó. Una manera alternativa sería pensar que es un neto producto independiente de inquietudes de la cultura germana, y que la formulación formalista del modernismo como teoría militante del arte moderno resulta de la combinación de esa componente con la de la herencia francesa. Pero no parece ser esto por lo que Fried se decanta.

...la visión básica formalista-modernista – custodiada en el “Modernist Painting” de Greenberg – de que las obras pictóricas consisten esencialmente en superficies planas unidas a un modo de espacialidad puramente visual u óptico, viene a ser ni más ni menos que una racionalización teórica del cuadro impresionista. Desde hace ya algún tiempo [...], el excesivo compromiso del formalismo-modernismo con la opticidad ha estado sometido a un ataque generalizado. Pero es potencialmente mucho más productivo para un cambio genuino en el modo de pensar, propongo yo, el reconocimiento del papel del Impresionismo en la virtual reconfiguración del sensorio humano por lo que respecta a la experiencia de las obras pictóricas, pues es sólo sobre esa base como podemos comenzar a ponderar la medida en la cual incluso los comentarios modernos sobre la pintura aparentemente más sofisticados, incluyendo los de los críticos más representativos del formalismo-modernismo, han permanecido prisioneros de una serie de presupuestos que tomó forma por vez primera hace más de 125 años. [AIMAC: 53]

Una modalidad teórica consistente en aquello que se sigue de la teoría esencialista del medio y de la teoría reduccionista de la modernidad artística de Greenberg; es decir una tarea negativa, sustractiva, destructiva de recursos, encaminada a dejar el medio artístico reducido a un núcleo esencial de literalidad que se afirma como grado cero de la artisticidad. Este modelo impone sobre todo el arte de la modernidad artística una única forma, de derivación “francesa”, de ser artísticamente moderno, con exclusión de cualesquiera otras formas de entender esa modernidad, y forzando la proyección de esa forma única sobre dichas formas alternativas, y por tanto, el olvido de éstas. Modelo que sería asumido luego por el discurso histórico-artístico en general en boca de numerosos autores que, por su parte, no necesariamente se sienten ni se perciben a sí mismos como formalistas, ni asumen conscientemente los planteamientos teórico-estéticos de que partían los autores formalistas (en una versión algo diluida del formalismo, que coloquialmente llamaremos “formalismo difuso”). Impidiendo así reconocer el modo propio y distinto de ser artísticamente moderno de artistas que más bien basan su arte en la mirada empática, como Courbet, y más aún el de aquellos que además son ajenos al molde francés, como ocurre a Menzel con los “modernistas” Meier-Graefe y Fry<sup>305</sup>: toda figura artística históricamente importante desde el siglo XIX se ve obligada a ser condenada o bien redimida (como hacen Zerner y Rosen con Courbet), justificándola en conformidad a este modelo único de cómo ser moderno en arte.

En un gesto de universalización mayor aún que el de los portavoces del Impresionismo, el formalismo-modernismo convierte las características reductivas de planaridad y ilusionismo de la norma estructural francesa en rasgos esenciales y constitutivos del medio pictórico como tal, en un sentido transhistórico, y el resultado es la formulación modernista greenberguiana de la teoría del medio pictórico, de carácter esencialista. Convierte, asimismo, la explicitación de esos rasgos esenciales en la clave del proceder del arte moderno, y el resultado es la formulación modernista greenberguiana de en qué consiste la modernidad artística. Sin embargo, en el plano teórico, la teoría del medio y de la modernidad artísticos de Fried muestra que ello no fue siempre así, y por tanto, que es algo contingente. La teoría antiesencialista del medio y la teoría ateleológica y antirreduccionista de la modernidad artística de Fried, desmienten, privan de validez en el nivel lógico-ontológico a los presupuestos de la formulación formalista greenberguiana del modernismo: recusan el error de la constitución de un núcleo esencial del medio que se reduciría a su literalidad, la simplicidad de la contraposición básica para el formalismo-modernismo entre ilusión y materialidad (ya que la “primeridad del marcar” no da cuenta de la ilusión propiamente artística); denuncian la consiguiente falsedad de la narrativa de la pintura moderna según la cual ésta se orienta a una progresiva afirmación de la materialidad del medio en detrimento de la ilusión o representación, que no puede conducir a otra cosa que a

---

<sup>305</sup> Cfr. MR: 12, 82, 256.

su afirmación teatralizada en el literalismo Y en el nivel metodológico, se sigue de ello la recusación del uso fixista de las categorías morfológicas, con la limitación de la capacidad discriminativa entre artistas de propósitos artísticos muy distintos entre sí, que esas categorías son incapaces de discernir, y la autoproyección de la ideología formalista al pasado con la oscilación retórica de efecto presente-intención original. El formalismo queda al descubierto en su carácter de contingencia histórica, perdiendo todo derecho en su pretensión a validez.

Finalmente, el formalismo como modelo historiográfico y el formalismo como ideología teórica del modernismo, resultantes de todos estos ingredientes específicamente franceses, de elementos sueltos de la constelación ideológica y valorativa de la tradición antiteatral y de errores de la malinterpretación impresionista de Manet, se complementan: como escuela historiográfica, el formalismo se proyecta retrospectivamente con pretensión de validez “científica” para la totalidad del arte del pasado; como ideología modernista, se afirma absolutamente como modelo único y normativo para la producción crítica y artística y para la comprensión de todo el arte del presente. El formalismo se autoimpone con aspiración a la validez universal como modo de entender aquello que sería invariante en la “pintura en general”, del presente o del pasado, y por tanto, lo verdaderamente artístico y universal en ella, más allá de escuelas nacionales. Y aquí entra en acción el argumento de Fried sobre la dialéctica entre las retóricas de la intención original y del efecto presente. El formalismo como método historiográfico vive en la falta de claridad respecto de la relación entre, por un lado, las descripciones que ofrece de en qué habría consistido la evolución del arte hasta llegar a la plena modernidad, y por el otro, los agentes históricos de la época y la experiencia e intenciones de éstos, sin atender a la diferencia entre lo fácticamente constatable para el observador moderno en la recepción de la obra y el modo de ver el arte propio de los agentes históricos, a quienes se atribuye la misma mirada formalista que se manifiesta en la descripción de la recepción moderna; o bien se pretende hablar sólo de “resultados fácticos”, sin darse cuenta de los presupuestos históricos de la perspectiva desde la que se hace su descripción. Y tanto la historiografía formalista como la crítica y teoría del arte formalista-modernista viven en la inconsciencia de sus propios orígenes, sin darse cuenta de que ambas son el producto histórico de un momento alcanzado en el curso de los acontecimientos, y particularmente, de algunos de los propios acontecimientos que ellas pretenden explicar, y de que no se puede aplicar ni atribuir esa perspectiva a momentos anteriores al de su propia génesis, porque es anacrónico hacerlo. Ignoran que son “históricamente condicionados”, y que con su pretensión de validez universal, han pretendido trascender ilegítimamente su propio suelo de origen, y convertirse en un absoluto. El formalismo, como el arte moderno, no es la mirada adecuada para captar lo sustancial del arte en toda época (como creyó Greenberg): es el producto de su situación histórica, es el arte de su época puesto en conceptos.

Hay dos dificultades en esta potente explicación “genealógica” del formalismo, la primera de las cuales Fried nunca lleva al plano de lo explícito. En el supuesto de que el formalismo, como sostiene Fried, estuviera en relación de filiación con respecto a una tradición particular y específicamente francesa, la antiteatral, y de que fuera tal su funcionalidad teórica legitimadora con respecto a un particular movimiento artístico circunscrito inicialmente al panorama decimonónico francés, el Impresionismo, es difícil explicar ciertos hechos relativos a los primeros autores que, durante los años 1880 y 90, fueron claramente fundadores y formuladores del formalismo, tales como Konrad Fiedler y Adolf Hildebrand, miembros del llamado “círculo de Munich” – aunque en buena medida ejercieron su actividad en Italia –, por cuanto hace a las artes visuales (por no mencionar al austriaco Eduard Hanslick, teórico musical cuya entrada en escena es aún anterior, en plena mitad del siglo XIX). Autores que, en primer lugar, no pertenecen al ámbito cultural francés,

sino al austro-germánico, y en segundo lugar, no parecen tener ninguna particular afinidad ni contacto con el impresionismo pictórico e incluso con la vanguardia artística en general, salvo como objeto de polémica, sino que más bien están vinculados a movimientos y artistas de signo clasicista y conservador, y cuyas fuentes de inspiración extranjeras están más en la academia italiana contemporánea que en el arte y los “salones” franceses de su época. La explicación más habitual tiende a la idea de que es sólo en un momento algo posterior al de estos autores fundacionales, en el del cambio de siglo XIX al XX, cuando otros autores posteriores, sobre todo en el ámbito anglosajón, dentro del cual mencionaremos especialmente a Roger Fry<sup>306</sup>, reciben de diversas maneras el impulso teórico iniciado por aquéllos autores germanos, y ya con una actitud muy distinta, favorable a las vanguardias artísticas, desarrollan las ideas de dichos autores y las adaptan, en efecto, para ofrecer una justificación teórica del arte de vanguardia que conocen.

También la explicación habitual suele señalar dentro de la propia crítica de arte francesa contemporánea y vinculada al Impresionismo, la existencia de figuras y formulaciones teóricas similares a las purovisualistas centroeuropeas, pero también se constata que éstas tienen un carácter muy peculiar, y no son “purovisualistas” en el sentido exacto del formalismo germano; se suele mencionar a Félix Fénéon, Jules Laforgue o Maurice Denis en este sentido. En el caso de la pintura, están ligados a especulaciones de corte científicista (las cuales, ciertamente, aparecen también en los autores del medio germánico) sobre teoría del color y a la incipiente fisiología de la percepción contemporánea y la obra de autores como Chevreuil<sup>307</sup>. E incluso antes, en el ámbito de la teoría de la literatura, existen en el medio francés formulaciones teóricas, vinculadas al realismo y al naturalismo, que suelen considerarse entre los primeros exponentes de la defensa teórica radical de la autonomía artística y precursoras de la noción de arte por el arte”. Un ejemplo claro de esto son ciertos escritos de Flaubert, donde este autor minimiza la importancia del tema en la literatura, y aventura la idea de una narrativa novelística “sin tema”<sup>308</sup>. Ahora bien, lo llamativo es que en un caso como este, de un autor francés, cuya posición en ese ámbito intelectual y artístico es central, que oficia de teórico de la literatura y no de las artes plásticas, que escribe con anterioridad al surgimiento del Impresionismo, en el medio del movimiento realista y naturalista, pero que anticipa planteamientos formalistas, el impulso inmediato de Fried se dirige a menoscabar la importancia del aspecto formalista de las teorizaciones de este autor, y a reconstruir su posición como la de un representante de la “tradición antiteatral”, y prefiere, en cambio, proponer una reconstrucción de las ideas de este autor sobre la doble relación personal e impersonal entre artista y obra y su analogía con el caso de Courbet, sin llegar a poner en discusión que el pasaje de Flaubert sobre la “obra sin tema” apoye una

<sup>306</sup> En efecto, Fry adaptó ideas de Fiedler o Hildebrand, recibidas directamente o por mediación de Wölfflin, para ofrecer justificación teórica de su apoyo a las diversas tendencias pictóricas del Postimpresionismo, siendo en buena medida el propio Fry quien puso en circulación esta última denominación; y es significativo que, en buena medida, Greenberg depende de Fry y recibe el legado formalista a través de este autor y de Bernard Berenson, aparte del conocimiento directo que tenía de la obra de Wölfflin.

<sup>307</sup> Por otro lado, hay, en efecto, un formalismo historiográfico francés en autores como Henry Focillon, pero tiene sus propias características. No parece que el formalismo haya tenido un desarrollo y una importancia en el propio ámbito intelectual francés comparables a las que han tenido los formalismos germano, italiano o anglosajón, y su posición es peculiar con respecto a la línea principal de desarrollo del formalismo europeo.

<sup>308</sup> El propio Fried (CR: 267-268, 358 n 81) se encarga de citar la carta de Flaubert a Louise Colet, de 16 de Enero de 1852 (en su *Correspondance*, ed. Jean Grimaud, París: Gallimard, 1980, vol. 2, p. 31), donde el autor de *Madame Bovary* describe su ambición de llegar a escribir un “libro sobre nada”, una novela sin tema ni argumento narrativo y cuyo desarrollo textual y unidad como obra literaria estuvieran basados exclusivamente en consideraciones y aspectos estilísticos. Lo cual supondría, según la lectura formalista, que Fried no parece contradecir en este punto de la discusión, una afirmación de la primacía de los aspectos técnicos y estilísticos sobre los temáticos, narrativos y representacionales.

interpretación formalista. De ser así, no habría que esperar a la disolución de la tradición antiteatral ni al Impresionismo para ubicar el formalismo: habría aparecido como corriente lateral ya en el marco cultural de la propia tradición antiteatral, y en época anterior a la crisis de Manet; y esto sería una segunda dificultad para la hipótesis genealógica de Fried. Por tanto: o bien el formalismo no nace de la tradición francesa en absoluto, o no es un resultado de la disolución de la tradición antiteatral, porque aparece antes de que esa descomposición se produzca.

El acto final (hasta ahora) de esta crítica genealógica de Fried al formalismo parece como si fuese una respuesta a estas objeciones. Se trata de reconstruir el propio formalismo como un tramo de tradición antiteatral; como un rescoldo de actitud antiteatral que habría permanecido inconsciente para sí mismo; de modo que el olvido de aquella tradición y su problemática no tiene lugar sólo en el tránsito epocal al modernismo, sino que acontece dentro del propio formalismo, como una estructura traumática de represión y traslación al inconsciente, y esa estructura sería la generatriz de la actitud básica del formalismo ante el hecho artístico. Ello se lo facilita a Fried la ambigüedad en que se mantiene sobre la cuestión del tránsito entre modernismo y tradición antiteatral; en concreto, sobre si la tradición antiteatral y su problemática encuentra continuidad o no después de la llegada del Impresionismo y el comienzo del Modernismo. Pues unas veces Fried sostiene que la tradición antiteatral, como tal tradición, desaparece totalmente, y otras que no es posible siquiera que desaparezca totalmente; pero en todos los casos, sostiene que aunque dejarían de estar en el centro de la problemática pictórica, las cuestiones de la teatralidad nunca desaparecerían del todo, ni dejarían de tener cierta importancia para la práctica pictórica. Así, el formalismo habría sido un episodio de la tradición antiteatral. Esto es lo que Fried parece sugerir en “Roger Fry’s Formalism”, donde interpreta al crítico británico fundacional del formalismo-modernismo como un autor antiteatral, en una clara maniobra de anexión<sup>309</sup>. Roger Fry habría manifestado las mismas afinidades que los autores antiteatrales hacia los temas absortivos<sup>310</sup>, los valores de la espontaneidad y lo ingenuo<sup>311</sup>, trasponiendo su valoración de la acción inconsciente al plano del acto creativo del artista<sup>312</sup>, su criterio de “cierre” como capacidad de convicción, o “realismo”, de la representación<sup>313</sup>. Finalmente, las

<sup>309</sup> Los textos de Fry en que se apoya Fried para su reconstrucción son: *Characteristics of French art* (1932); la reseña de *The art of the Renaissance* [trad. inglesa de *Die Klassische Kunst*], de Wölfflin, *Athenaeum* n° 3974, (Dec. 26, 1903); de la antología *Vision And Design*: “Giotto” (1901), “El Greco”, (1920), “The art of Florence” (1919), y el ensayo conclusivo escrito para el libro, “Retrospect” (1920); del libro *Transformations* (1932): “Some questions in Esthetics”, “Some aspects of Chinese art”, “The Seicento”; de la antología *Roger Fry Reader*: “Line as Means of Expression in modern art” (1918), “The Double Nature of Painting” (1933), “Henry-Matisse” (1936); y la carta de Fry a Marie Maurel 1 de 23 de noviembre de 1920, recogida en *Letters of Roger Fry* (ed. Denys Sutton, London: Chatto & Windus, 1972, 2 vols.). Fried se apoya también en datos e ideas sobre Fry de Caroline Elam en su “Roger Fry and Early Italian Painting” (en el catálogo de la exposición sobre Fry, *Art made modern: Roger Fry’s Vision of Art*, ed. Christopher Green, Londres: Courtauld Gallery, Oct. 15, 1999-Jan 23, 2000); de Jacqueline Victoria Falkenheim, en su tesis doctoral *Roger Fry and the beginnings of formalist art criticism* (Universidad de Yale, 1972); y de Christopher Green en su introducción al *Roger Fry Reader*.

<sup>310</sup> RFF: 29-33.

<sup>311</sup> Sobre todo, en el texto sobre “El Greco”, la distinción de Fry, dentro de ciertos artistas cuyo obra tendría el rasgo común de su fuerte contenido expresivo, entre aquellos que tienen una verdadera expresividad dramática (Greco, Rembrandt), la cual procedería de la realización completa de una idea artística, de aquellos que exhiben mera retórica (Bernini) calculada para producir cierto efecto en el espectador, lo cual corrompería su “lenguaje técnico”, es decir, plástico. En los primeros, habría para Fry una verdadera “fusión” de la expresión dramática y la emoción estética de las relaciones formales; en los segundos, una espuria orientación a producir efectos en el espectador (RFF: 6, 8).

<sup>312</sup> RFF: 21, 23-25, 28, 32; Fried entiende en esta clave el gusto “primitivista” de Fry, sus censuras a los artistas demasiado “técnicos” y su primado de la comunicación de la “visión” sobre el “diseño”.

<sup>313</sup> El concepto de “realidad” de una representación artística en Fry, entendido como su grado de independencia

alabanzas del crítico modernista a la radicalidad del artista sin concesiones a la galería e indiferente a la reacción de su público, tendrían también este mismo origen antiteatral<sup>314</sup>.

Fried caracteriza la “así llamada estética formalista”, tal como la encuentra en Fry<sup>315</sup>, como tesis sobre la causa de una respuesta a las obras que tiene forma de emoción estética<sup>316</sup>; siendo lo característico de la posición formalista el ubicar el referente de la respuesta en el aspecto de la obra de arte exclusivamente consistente en “relaciones de forma pura”<sup>317</sup>. Y según sugiere implícitamente ese argumento, el formalismo sería el momento de la tradición antiteatral en que ésta abandona su inicial interés, no ya por la acción, sino por la representación de la figura humana, y por la representación a secas. En figuras fundacionales del formalismo, primero en la investigación sobre el arte del Renacimiento en la historiografía de Wölfflin, y luego en la crítica y teoría modernista de arte de Fry, que también empezó como experto en arte renacentista<sup>318</sup>, se produciría un momento de disonancia cognitiva, al dirigir la atención historiográfica y teórica con una ambición universalista y totalizadora hacia épocas del arte anteriores al realismo absortivo barroco, como el Alto Renacimiento italiano, y encontrar que las obras unánimemente consideradas canónicas en esa época, desde criterios propiamente antiteatrales, que atienden al valor expresivo de la representación humana y del contenido figurativo, habrían de ser condenadas como teatrales, pues su expresión dramática y tratamiento de la figura humana habrían llegado a ser percibidas así por la sensibilidad antiteatral en la época del origen del propio formalismo<sup>319</sup>. Esto habría dado lugar al abandono del criterio antiteatral y la búsqueda de otro criterio sustitutorio de convicción capaz de dar cuenta positivamente de las obras canónicas de este arte a la misma altura que las de otras épocas: este criterio será el de la “forma pura”, en sentido de la capacidad de la obra para mostrarse como una organización puramente decorativa de configuraciones formales en un espacio pictórico plano; permitiendo aislar, incluso dentro de la obra de arte de escenografía, temática y expresión más gesticulantes, un núcleo “formal” que podría ser positivamente valorado desde una perspectiva antiteatral por su “autonomía”, es decir, su independencia, su “cierre”; aunque quedando siempre oculto que este es el motivo de que se

---

respecto del mundo externo a ella, sería una reformulación radical del principio antiteatral de clausura del *tableau*; cfr. RFF: 25-26, 26 n 35).

<sup>314</sup> RFF: 8.

<sup>315</sup> RFF: 6.

<sup>316</sup> El componente emotivista de la posición así caracterizada, que sin duda influyó en Greenberg, es influjo de la teoría de Tolstoy y de la alternativa de Bell a ésta, y tiñe la doctrina de Fry de un equívoco “contenidismo” que le alejaría de un formalismo “puro” (equívoco, pues en realidad no es verdaderamente “contenidista”: se trata de emociones estéticas “puras”); aspecto éste que Fried no señala. Cfr. nuestro apdo. 1.6.3.

<sup>317</sup> Entendiendo que la “forma pura” consiste en “volúmenes ideados” y que las relaciones son de esos volúmenes entre sí y con la superficie y forma del lienzo de soporte; es decir, ya con la referencia modernista-greenberguiana a las propiedades “literales” del soporte pictórico, pero aún en términos pre-greenberguianos de “volúmenes”, en lugar de simplemente “formas”, o “planos”. Los factores color, y textura quedan fuera de la definición; el espacio entra en ella por alusión, a través de los “volúmenes”. Términos que son casi los de la versión modernista y greenberguiana del formalismo.

<sup>318</sup> Fried sostiene que aunque la cuestión de la teatralidad en las primeras décadas del siglo XX ya no fuera central a la pintura, los valores antiteatrales de la tradición antiteatral habrían sido asimilados y aceptados como fundamentales por la crítica y teoría del arte más recientes (RFF: 15); y así se permite sugerir tácitamente que el propio Wölfflin, en la “Introducción” a *El arte clásico*, habría mostrado signos de compartir esta orientación (Fried cita un significativo pasaje que en la ed. alemana [*Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance*, 10ª ed., Basilea: Schwabe, 1983], se encuentra en la p. 14, y que contrasta el gusto moderno por la ingenuidad *naïf* del Renacimiento temprano con la sensación de “teatralidad y declamación vacía” que produce el arte del Alto Renacimiento); e incluso, sugiere Fried que Wölfflin habría sido, junto a los críticos franceses (RFF 15 n 11), una de las fuentes de estas ideas “antiteatrales” en Fry, quien realizó una reseña de la obra de Wölfflin, reseña que Fried cita como “texto crucial” (RFF: 17).

<sup>319</sup> RFF: 16.

lo valore así. Ello llevaría a la contraposición formalista entre contenido expresivo y valores de organización formal<sup>320</sup>. Es decir, que las cualidades formales y demás nociones del discurso formalista, cumplirían una función racionalizadora, sustitutoria, para justificar una valoración y cánones asumidos y heredados de la práctica crítica tradicional, y la tendencia de Fry a afirmar la autonomía artística y a la concepción abstracta y no representativa de la obra de arte tendría este sentido antiteatral<sup>321</sup>. El formalismo de Fry sería una ulterior generalización de este giro de criterio valorativo a todo el arte, y sobre todo al moderno<sup>322</sup>.

Así, en lugar de ver el postulado de la independencia de la forma simplemente como algo de lo que no cabe dar cuenta desde la hipótesis de la teoría de la teatralidad, como algo que aleja el interés crítico de la cuestión de la teatralidad y la hace irrelevante (de modo tal que no cabría hablar siquiera de teatralidad como algo negativo porque pueda ser mala, ya que al menos Manet habría mostrado que no necesariamente es así, al igual que no cabe proscribir la forma sólo porque pueda ser también malograda), Fried elige interpretar el principio de autonomía de la forma como una coartada del crítico formalista que ha reprimido su sensibilidad antiteatral para poder justificar conforme a ella (y al precio de su represión) la grandeza de obras canónicas que resultan teatrales. Por supuesto, como es costumbre en Fried, la dinámica inconsciente del texto formalista implica que ese olvido es irreversible: ante el trauma que sería tener que condenar la teatralidad de obras maestras, el crítico formalista no podría nunca ser consciente del verdadero sentido de las expresiones ocasionalmente afloradas de su sensibilidad antiteatral reprimida. La operación sería inconsciente, de modo que estos autores, incapaces de hacerse cargo conscientemente del conflicto, coexistirían las manifestaciones aisladas del antiguo criterio y sensibilidad antiteatrales con las de la nueva sensibilidad modernista (formalista).

Según esta nuestra interpretación del dictamen de Fried sobre Fry, del mismo modo que la tradición antiteatral después de David abandona el drama por encontrarlo teatral, y después de Manet abandona las soluciones narrativas, expresivas y representacionales al problema de la teatralidad por encontrarlas insuficientes e impotentes contra él, el formalismo sería el momento de esa misma tradición en que, tras Manet y el Impresionismo, abandona la propia representación por encontrar que peligra de volverse inherentemente teatral<sup>323</sup>; y al

<sup>320</sup> Fried sostiene que el opuesto de lo formal en el pensamiento “formalista” maduro de Fry no es en general el tema o contenido literario o representacional, sino propia y específicamente la expresión dramática, esto es, el “drama” (RFF: 7); esta es la base de su interpretación de Fry, y es discutible, pues habría que ver si en realidad par Fry lo opuesto a la forma no es lo “literario” en general, e incluyendo esto lo dramático. Es esta relación de contraposición, y el drama como término negativo, lo que interesa a Fried (RFF: 12). Según Fried, la teatralidad en Fry tomaría la forma de la percepción de un “desajuste” entre forma y expresión en la obra como dos elementos contrapuestos; y a consecuencia de ello, Fry habría abandonado su idea inicial de una fusión de lo plástico y lo dramático, apelando al argumento de que un análisis introspectivo de la experiencia personal de la obra muestra ilusoria toda fusión de elementos tan dispares, y que es posible aislar y valorar lo formal puro como tal hasta en la obra expresivamente más “teatral”. Fried concluye que para Fry la forma pura se identifica y convierte en sustituto del valor antiteatral del drama (RFF: 35), sobre la base de los comentarios de Fry (en el *Cézanne*) sobre los bodegones de Cézanne como “dramas esencializados”. Por su parte, Fried considera la noción de “forma pura” un mero postulado voluntarioso de Fry, pues no cree que sea posible aislar una tal “forma pura” para ningún espectador real (RFF: 6-7).

<sup>321</sup> Según Fried, Fry habría creído acriticamente en la capacidad de los bordes y límites de la representación para asegurar el cierre e independencia de la obra, y habría valorado la total transfiguración del motivo “real” por la idea plástica del artista (RFF: 26-7), en términos parecidos a la noción de abstracción del propio Fried en los 60.

<sup>322</sup> Dicho kuhnianamente, el descubrimiento de la primacía de la forma sería resultado posterior del previo descubrimiento de anomalías del cuerpo de objetos artísticos heredados tradicionalmente con respecto al juicio según criterios de la teoría antiteatral, y de la necesidad de generar una justificación alternativa que resolviera la anomalía dentro de (y ocultando) el marco teórico general a preservar.

<sup>323</sup> Si bien hay que aclarar que no es esto exactamente lo que dice Fried; Fried dice sólo que Roger Fry las



hacerlo, la tradición antiteatral pierde conciencia de sí misma, y se abre a la amenaza de convertirse en literalismo, porque tampoco la formalidad “purificada” está libre de ser teatralizada, y el modo como se teatraliza es quedando reducida a mero objeto sin valor. Si nuestra interpretación es acertada, una figura fundacional formalista como la de Fry debe tener el carácter de figura de transición; y eso es lo que muestra la lectura de Fried: en algunos pasajes, la sensibilidad de Fry es la del teórico antiteatral clásico, le interesa lo narrativo y el drama; en otras ve a éstos ineficaces para entender el valor del arte clásico, y ahí se vuelve formalista<sup>324</sup>. Por tanto, en los autores formalistas más fundacionales, como Fry y (tal vez) Wölfflin, las actitudes antiteatrales inconscientes afloran como el retorno de lo reprimido. Ahora bien, hay un crítico que siempre se resiste a todo intento de anexión a la tradición antiteatral por parte de Fried, como entre los pintores lo hace Monet; y es Greenberg. Fried no puede asimilar a Greenberg a la tradición antiteatral, pues, al decir de Fried (que no es del todo exacto<sup>325</sup>), no prestó nunca la más mínima atención a las cualidades expresivas de la representación de la figura humana, o de los elementos del cuerpo humano en acción. Con esta salvedad, el formalismo no es sino un momento de olvido de sí en la tradición antiteatral.

Paradójicamente, la reducción de la concepción formalista a su verdadero lugar histórico sólo es posible desde la restitución historiográfica de la diferencialidad de la tradición antiteatral como cultura pictórica históricamente específica, a partir de la restitución del verdadero significado histórico de Manet como bisagra entre dos secuencias que sólo entonces emergen como estructuralmente diversas: la tradición antiteatral, y el Impresionismo y la pintura moderna. Pero el historiador que hace eso, Michael Fried, se reconoce prisionero de la norma clásica francesa” (modernista) impuesta por esta segunda estructura:

Estos desarrollos fueron, al menos inicialmente, obra del Impresionismo, o más bien se siguieron del rápido y duradero triunfo de la reconstitución de la pintura de caballete y la concomitante revisión de la naturaleza y contenido de la experiencia pictórica por el Impresionismo. De acuerdo con ello, mi esfuerzo en [*Manet's Modernism*] ha estado dirigido a redescubrir el significado originario del arte de Manet, antes de que ese doble proceso de reconstitución y revisión hubiera arrancado. Y sin embargo, en cierto sentido ese esfuerzo ha sido posible sólo dentro del marco del punto de vista que he tratado de superar. No me refiero sólo a que los términos en los que formulé el problema histórico-artístico que me planteé inicialmente, entender el rol fundacional de los cuadros de Manet de la primera mitad de los años 1860, implican la persistencia, la “presencia” cuando-menos-residual, de la perspectiva “impresionista”/formalista-modernista cuyos orígenes acabo de evocar. Significa también que, sin suscribir [la noción de] las “cualidades intrínsecas de la propia pintura” de [Théodore] Duret (aunque como crítico joven yo adopté ideas similares), y sin suscribirme a los excesos de la visión de Manet por [George] Moore como interesado sólo en la calidad (aunque al encontrarme ante determinados lienzos también yo me he maravillado ante un toque que no parece estar preocupado de nada más), mi apuesta continuada por Manet descansa en una importante medida en la convicción de que las mejores pinturas de Manet “sostienen la comparación” – la frase de Duret parece exactamente adecuada – con los de los grandes pintores que le precedieron. En la medida en que esa creencia se hizo central para una cierta reflexión sobre la pintura sólo con el surgimiento del Impresionismo, la opinión de este libro permanece dividida. [MM: 416]

---

abandona como criterio de valoración *para el arte del Alto Renacimiento*, y que encuentra el formal como criterio sustitutorio, no que promulgue el abandono *general* de la narratividad y representación.

<sup>324</sup> Aunque hemos de reconocer que con nuestra interpretación no queda del todo resuelto cuál sería en Fried la relación del momento de plenitud formalista con el momento “impresionista”, algo anterior, de malentendido de Manet, encumbramiento de lo óptico y olvido de la tradición, del cual vendría a ser el formalismo la racionalización teórica. ¿Son el mismo tramo o distintos momentos de la tradición, el impresionista y el formalista, ya que se basan en conceptos parecidos?

<sup>325</sup> Pues recordemos como ocasionalmente Greenberg se confesaba incapaz de separar el juicio sobre el valor de cierto tipo de obras de la contribución “espuria” realizada a ellas por el efecto de sus aspectos temáticos y expresivos; el ejemplo citado por Greenberg son obras expresionistas como *El Grito* de Munch.

Sólo esta misma adscripción pone al historiador en la situación hermenéutica que le hace partir de la perspectiva y la tácita valoración de la pintura francesa y de Manet que resultan necesarias para una investigación historiográfica cuyo resultado lleva al movimiento de circunscripción histórica exigido para el rebajamiento de las pretensiones teóricas de validez del modernismo-formalismo. El propio Fried pertenece a esta historia; y dentro de ella es, como Manet, una figura de transición. Hecha la salvedad de Greenberg, quizá el momento en que su olvido se hace casi absoluto, el formalismo habría sido sólo un paréntesis de inconsciencia de la tradición antiteatral. El momento siguiente, sería la inesperada vuelta en sí de la tradición tras ese extraño lapso de amnesia, en la crítica antiteatral contra el propio formalismo, y precisamente contra el formalismo de Greenberg, en tanto que literalismo latente: ese momento acontece en 1967, en el propio Michael Fried, autor de un polémico ensayo titulado “Art and objecthood”.

## Conclusiones

A lo largo de las páginas precedentes, conforme al planteamiento de “biografía intelectual” asumido en nuestra “Introducción”, y con vistas a afrontar nuestra cuestión principal, concerniente a la relación entre Michael Fried y el “formalismo de tipo americano”, hemos realizado, primeramente, la reconstrucción teórica de dos autores muy diferentes, Clement Greenberg y Stanley Cavell; más completa en el primer caso, aunque restringida a un determinado período de este autor (el que denominamos “segundo Greenberg”), y más selectiva y sintética en el segundo. Con ello, nos hemos puesto en antecedentes sobre buena parte de los conceptos y problemas que son importantes para Michael Fried, y que, integrados, cruzados y confrontados dentro del propio discurso de este autor, de modo siempre personal y original, llevan a Fried por los caminos a veces laberínticos y turbulentos de un debate interno que toca a la validez y alcance de la formulación formalista del modernismo heredada a través de Greenberg. Hemos podido así ofrecer, también, una reconstrucción teórica razonablemente completa de la posición (y en varias ocasiones *las* posiciones) de Fried, en cuanto concierne a las artes plásticas tradicionales y, en buena parte, también a la fotografía; mostrándonos las peripecias de su despliegue intelectual, lleno de caminos emprendidos y luego abandonados, vías muertas sin transitar, trayectos entreverados y convulsos, sacudidos por fuertes oscilaciones de la afinidad intelectual y de la orientación de los intereses de Fried, todo lo cual hace realmente difícil una exposición de tipo lineal.

Procede ahora sacar cuentas de cuanto hemos constatado en el curso de nuestra investigación, para intentar extraer después la respuesta, o respuestas, relativas a la nuestra cuestión central que sean pertinentes. Ofreceremos a continuación la síntesis, autor por autor, de los resultados relevantes a este respecto, para pasar finalmente a las respuestas, y ofrecer una observación final sobre el “Modernismo” de Fried.

### **Clement Greenberg**

La reconstrucción teórica de la “segunda etapa” de la obra de Greenberg permite comprender qué entendió el joven Michael Fried por “formalismo”, y qué es lo que critica constantemente, a veces tácita y otras abiertamente, en sus escritos de madurez. Dicha reconstrucción mostró las complejidades de un autor, Greenberg, que parte de la herencia formalista del purovisualismo europeo, recibida mediante la lectura de un puñado de autores clave, y no siempre con plena conciencia de hasta donde se remontan sus raíces, y se inscribe en la tradición formalista en un momento en que ya los autores de las generaciones fundacionales habían desaparecido, y la mayoría de los autores destacados de las siguientes eran figuras ya bien establecidas que estaban en su madurez o en su vejez (Wölfflin moriría en 1945; Fry había muerto, prematuramente, en 1934; Clive Bell y Bernard Berenson aún vivirían hasta los confines de los años 60, y Roberto Longhi hasta 1970). Aún así, Greenberg logró todavía entrar en la tradición de teoría formalista de las artes plásticas, introduciendo aportaciones originales, para escribir quizás su última página brillante de repercusión profunda en el mundo del arte. En Greenberg confluye la tendencia cognitivista, fuerte en el formalismo germano, a entender el arte como forma de conocimiento peculiar (tanto por su modalidad como por su objeto), con una componente emotivista (el arte como fuente de “emociones” estéticas puras), que proviene sobre todo de los críticos formalistas británicos, y tal vez también del *New Criticism* anglosajón, y que quizás es un elemento un tanto equívoco en el cuerpo del formalismo; así como una fuerte componente hedonista, que, como tantas cosas en el terreno de lo personal y hasta biográfico, le era común a Greenberg con Berenson.

Junto a la tendencia al pensamiento dualista, que es una parte de la herencia kantiana del formalismo, Greenberg asumió también del formalismo tanto el principio de especificidad de los medios artísticos como el anclaje del mismo, por un lado, en los diversos aspectos técnico-materiales de cada arte, pero también, por otro, en el principio de separación de esferas sensoriales. Y particularmente, de la teoría e historiografía de las artes plásticas formalista, Greenberg asumió el aparato formalista de categorías analíticas de la visión, de carácter gnoseológico, tal como quedó sistematizado en la síntesis de los *Grundbegriffe* de Heinrich Wölfflin. Greenberg prosiguió la tendencia, generalizada en la tradición formalista precedente, a privilegiar de entre todas esas categorías una de ellas, la de “óptica”, y aquellas que le son afines. Asumió también la contraposición, procedente de Fry, entre la actividad artística como “diseño” o artesanía y como manifestación de una “visión” personal del artista. Ésta última es la que transformó en su teoría de los medios artísticos, añadiendo una dicotomía más al sistema de categorías formalistas, al plantear dos componentes del arte como aspectos opuestos: “literalidad” (su conjunto de procesos técnicos, soporte y materiales) e “ilusión” (el conjunto de recursos sensibles y efectos que les corresponde).

De los formalistas británicos, Greenberg asumió su formulación del modernismo: normativa, selectiva, continuista y con el referente permanente de la tradición, buscando la inserción en ésta de lo mejor del arte moderno según criterios artísticos de calidad. La búsqueda del calidad artística y la prosecución de la tradición, y no en sí la ruptura ni la provocación, serían el verdadero sentido del “experimentalismo” del arte moderno. Pero frente a los modernistas británicos de la primera mitad de siglo, la novedad en Greenberg (suscitada por la explosión de “nuevos comportamientos artísticos” neovanguardistas desde fines de los años 50) es el modo tan claro y polémico como se deslinda entre el “modernismo” en tanto que línea evolutiva de arte moderno que representa un compromiso y logro artístico legítimos, y el nihilismo gratuito de los “vanguardismos”, que han de ser condenados, y cuyos productos además violan cualquier criterio de valoración que pueda establecerse conforme a medios artísticos específicos; entre otras cosas, porque plantean prácticas “trans-mediales”, que violan las fronteras de las esferas sensoriales y confunden ilegítimamente los recursos de distintas artes. Al aplicar al medio pictórico, en su teoría de la modernidad artística, las nociones de “literalidad” e ilusión” de su teoría del medio artístico, Greenberg reformulaba la idea formalista de que el desarrollo de las diversas artes constituye el proceso de su diferenciación y especificación, en términos del desarrollo de las artes modernas entendido como proceso teleológico y reduccionista, guiado por una lógica de eliminación y de exclusión: lo común a más de un arte, está de sobra, y ha de ser irreversiblemente descartado, junto a otras cosas que puedan resultar “prescindibles”. Esto llevó a Greenberg a un peculiar “materialismo abstracto”, que reducía lo esencial del medio de un arte a unos pocos aspectos de su soporte físico concebido en términos genéricos (en el caso del medio pictórico: extensión plana, delimitación), llevando su evolución moderna a una desafortunada conclusión: el lienzo en blanco como potencial obra pictórica legítima. Pero al mismo tiempo, Greenberg se resistía al resultado empobrecedor de esa reducción, postulando un principio de tensión entre literalidad e ilusión como condición indispensable de toda artisticidad; y es así que promulgó el inicio de una nueva fase del modernismo, centrada ya no en la investigación de la naturaleza de los distintos medios, sino en la de cuáles son sus recursos portadores de valor.

.Las antinomias resultantes de las nociones de literalidad e ilusión llevaban, empero, a resultados paradójicos (nominalismo del objeto artístico, reduccionismo de éste a la literalidad de sus materiales), que diagnosticamos como el estallido en la teoría greenberguiana de las

incongruencias e insuficiencias de la doble estrategia formalista de determinación específica de las artes en términos de sus procesos técnicos, por un lado, y del rango de efectos delimitado por sus diversas “esferas sensoriales” de adscripción, por otro. Como vía de escape a esos resultados, Greenberg realizó una fuerte intervención “correctiva” sobre la noción wölffliniana de “lo pictórico” para depurarla de contaminaciones táctiles y lineales, y finalmente la reemplazó por la noción de “lo óptico”, tornada en categoría estilística, como quintaesencia de la pintura, y como paradigma de la “ilusión legítima” en ese arte, al no ser contradictoria con la condición “literal” de su medio; paradigma que extendió a las artes plásticas *qua* artes “visuales”. Greenberg incluyó bajo él al arte de la escultura, con lo que consumaba una tendencia “pictoricista”, iniciada ya por Adolf von Hildebrand, a someter la escultura al primado de las exigencias de lo visual, pero al mismo tiempo, se desviaba ligeramente de la tendencia generalizada en el formalismo plástico, que era a concebir lo verbal y literario como el principal cuerpo extraño a suprimir de las artes visuales: su lugar negativo lo ocupa en Greenberg lo “escultórico”, o “táctil”. La formulación cuasi-normativa de la nueva forma de ilusionismo óptico puro tenía la función de evitar las consecuencias del reduccionismo de la teoría de la modernidad artística, que pondría punto final a la evolución artística al alcanzar la decepcionante revelación de la “esencialidad” del arte como su mero soporte físico, mostrando que podía mantenerse un ámbito de ilusión coherente con la naturaleza material del medio, que dejara espacio para las cualidades plásticas sensibles en el arte, y para la nueva fase de investigación del arte modernista sobre la esencia del valor artístico.

Greenberg desarrolló su teoría del valor artístico, con la osadía de intentar establecer teóricamente cuál era esa esencia. El único valor propiamente artístico admitido por Greenberg es la “calidad”, en contraposición a las categorías estéticas de la Estética filosófica tradicional: “bello”, “sublime”, etc. También Greenberg teorizó sobre el juicio valorativo del arte; y en esto contrasta con alguna figura fundacional del formalismo, como Fiedler, que atribuía una importancia totalmente secundaria a este asunto para la teoría del arte. Greenberg sigue la línea kantiana al atribuir desinterés, inmediatez y aconceptualidad a la experiencia artística, así como al juicio de calidad; aunque lo creía basado en “principios objetivos”. De aquí el arrogante alcance que atribuye a la función de la crítica, que, conforme con su antiteoricismo, es para él esencialmente valorativa, aunque no normativa (no dicta al arte qué hacer partiendo de conceptos), ni histórica; y, al contrario que la “Ciencia del Arte” de Fiedler y los primeros formalistas, sólo marginalmente es teórica: se trata de discriminar dónde hay calidad, siendo el crítico el protagonista histórico en la producción del canon. Para Greenberg, el portador principal de calidad artística es la “unidad”, concebida en términos relacionales. “Calidad” implica unidad, coherencia y orden plástico de carácter sutilmente ponderado, no obvio, y es esa unidad la que constituye la obra artística como tal. Esa unidad, en las obras de artes plásticas, como objetos de artes visuales que son (objetos rígidos en que la multiplicidad de diferencias se despliega simultáneamente en el espacio, siguiendo Greenberg en esto el análisis de Lessing) es la unidad de lo que se despliega en un espacio delimitado, idealmente aprehensible de un solo golpe de vista. No extrañamente, la fenomenología de la experiencia artística de Greenberg que está contenida en su “The case for Abstract art”, siguiendo la tradición kantiana, caracteriza dicha experiencia como “contemplativa” y “desinteresada”, y de contenido distinto al de la experiencia estética de la naturaleza; a esa experiencia le contrapone el orden “dinámico” del tiempo, que introduce mediación y expectativa, y con ellas, el interés. Así, Greenberg consolida la primacía del modelo visual y espacial en el arte moderno, al caracterizar la experiencia artística de la obra de arte plástica como experiencia instantánea de la unidad formal de la totalidad de relaciones de elementos plásticos de la obra, cuya organización se revela inmediatamente en su totalidad a su contemplador. Lo peculiar de

esta formulación greenberguiana, que no se ha de generalizar a todo el formalismo, es describirla como experiencia de identificación, olvido de sí y autotranscendencia: la obra de arte plástico arranca al espectador de su propia condición existencial “literal” en la materia y el tiempo, haciéndole de su misma naturaleza. Ésta es la única incursión teórica que Greenberg se permite en el campo del acto de recepción y el espectador, que en general los formalistas no cultivaron.

Greenberg toma un giro emotivista que sólo puede derivarse de los autores británicos, al entender que la calidad artística de la unidad relacional de los valores sensibles y plásticos, en última instancia, tiene relación con un “efecto” emotivo, y que en eso consiste para el arte plástico su “significado”. Eso lleva a Greenberg a una semántica de las artes plásticas que, si por un lado afirma la importancia del “significado” en estas artes, por otro se cuida de deslindar ese significado del arte de cualesquiera formulaciones en términos de “tema” (*subject matter*), o contenido narrativo, representacional, de la obra figurativa, que es trivial salvo que se atienda a su relación con el “efecto” (la cual Greenberg cree difícil determinar), o en términos más sofisticados de “contenido”, algo “de lo cual” supuestamente versaría toda obra, figurativa o abstracta, y en términos de los que se pretendería “traducir” la experiencia de la obra. Greenberg proclama que el único significado propiamente artístico radica en el “efecto” emotivo de las propiedades formales sobre el espectador, como si dijéramos su “correlato” subjetivo en la respuesta emotiva que provocan en el espectador; pero además proclama el carácter absolutamente inefable, intraducible, específicamente “plástico” de esas emociones que provoca y comunica el arte, distintas de cualesquiera emociones de otro tipo, y a las que el lenguaje verbal sólo puede apuntar; y con ello, las adhiere totalmente a las formas artísticas que las producen, haciéndolas inefables al discurso crítico, teórico o historiográfico, y reduciendo éstos a una situación de impotencia.

Una preocupación teórica central, al menos del primer formalismo, fue dar cuenta del acto creativo en términos que superasen en concreción el discurso romántico sobre el “genio”, y que pusieran ese acto en relación inmediata con las prácticas artísticas concretas. Greenberg aborda también este tema. La fuente última del valor artístico según Greenberg, radica en un elemento puesto en la obra en el acto creativo del artista: Greenberg llama a ese elemento “concepción”, y lo sitúa en una fase determinada del proceso de creación, proponiendo una concepción dual de éste. En una primera fase del acto de creación, la de “concepción”, el artista partiría de la intuición o imagen, ha de entenderse que mental, de una determinada y sutilmente planeada combinación de elementos plásticos vinculados entre sí por relaciones en una unidad, que le provocan una determinada “emoción” plástica pura, y da luego concreción artística a ese sentimiento “realizando” aquella imagen mental de diseño: se puede decir que la obra “comunica” el sentimiento del artista, cuando lo suscita en el espectador como efecto de su unidad de relaciones plásticas, y es esto lo que experimenta el espectador, determinando su juicio de la obra como “calidad”. Esta formulación responde a una ambivalencia en la actitud valorativa del formalismo, una forma de pensamiento sobre el arte cuya actitud clasicista básica hacia el arte, alternativamente intelectualista o bien hedonista, tiende a ser adversa ante las exageraciones del *pathos* y de lo subjetivo, pero que por otro lado, sobre todo como ideología modernista, no deja de estar atenta a la aportación al valor artístico que sólo puede provenir de la individualidad. Para el formalismo suponía un verdadero problema justificar la expresión artística de la subjetividad, y dar cuenta teóricamente del papel de lo individual en la creación, lo que constituye la cuestión wölffliniana de la “doble raíz del estilo”; dificultad debido la cual este problema quedó segregado y remitido siempre por la teoría formalista del arte a la Psicología. Greenberg da cuenta de la decisión creativa, de lo voluntario, deliberado y por tanto “subjetivo” y original, del acto creativo como fuente de

valor, circunscribiéndolo al momento preliminar de “concepción”, y devaluando la realización, donde debía estar lo objetivo e impersonal, pero también “automático”, repetitivo y trivial, con la subsiguiente depreciación de todo cuanto era proceso técnico y “sabiduría” artística. La individualidad ha quedado circunscrita a la “concepción”, y la “realización” tiene la impersonalidad de un proceso industrial. Aunque Greenberg alega un antiteoricismo en materia de creación artística, y declara imposible la producción de arte con calidad a partir de lo puramente conceptual, con su concepción del acto creativo, como con su emotivismo de la teoría del valor y del significado artísticos, Greenberg se desvía de la importancia originariamente prestada por los formalistas a los procesos “técnicos” y lo “manual” de las artes, y prepara el camino para su devaluación, aunque no la consume; y cabe añadir que de algún modo esto estaba también presente en los autores británicos, con el menosprecio que desplegaron hacia los logros “meramente” técnicos en su polémica con el arte académico de su época, y con su valoración de la “inspirada torpeza” del artista *naïf* o primitivo.

A fin de cuentas, el planteamiento teórico de Greenberg es consecuente con el impulso originario de la aventura teórica formalista, pues prosigue su esfuerzo por preservar la especificidad del arte plástico frente a la mediación, experimentada en el formalismo como “invasión”, que suponen los ámbitos del lenguaje verbal, la duración temporal y la narratividad; aunque los términos emotivistas de su semántica y teoría del valor son susceptibles de un equívoco que, de desarrollarse, sería dudosamente compatible con una posición formalista propiamente dicha. En Fried, con la mediación de Cavell, se da un desarrollo de este tipo, pero que rebasa el emotivismo de “emociones plásticas puras” (tanto el de Greenberg como el de un Roger Fry), más de cuanto podría esperarse. Por otra parte, el énfasis del primer formalismo en el eje de la creación, o incluso en la atención analítica al objeto artístico, experimenta cierto desplazamiento hacia el eje de la recepción, del juicio, del fenómeno del gusto, que se consuma en la producción crítica tardía de Greenberg; y abre las puertas a una devaluación de lo técnico, o lo “manual” de la actividad artística. La teoría de Fried se plantea como fuerte reacción contra esta devaluación, pero llegando, de nuevo, mucho más allá de la tímida incursión teórica greenberguiana en el acto de recepción, además de ser, en su invocación de lo alegórico y la metáfora, una reacción no sólo contra el fuerte visualismo de Greenberg, sino en general contra todo “sensorialismo”, o exclusivismo de lo sensorial en el arte.

## **Stanley Cavell**

Igualmente instructiva resulta nuestra reconstrucción de la posición de Stanley Cavell. Cavell ejemplifica un pensamiento de corte hermenéutico; pues con razón, se ha dicho que el método de su pensamiento es la “lectura”, aunque no formule una “teoría de la interpretación” propiamente dicha, y quizás no encaje en el estricto molde de la Hermenéutica gadameriana. La clave de la problemática central de su ontología, epistemología y semántica, es la preocupación por restablecer la relación del hombre con su mundo cotidiano (“lo ordinario”), tras el doble abismo escéptico (frente al mundo “material”, frente a las “otras mentes”) provocado por la *skepsis* cartesiana en el origen del pensamiento y del sujeto modernos. Por tanto, Cavell aborda temas ontoepistemológicos siempre desde una perspectiva antropológica; y en la antropología de Cavell, el problema central es el de la comunicación intersubjetiva. Toda una serie de conceptos de raíz wittgensteiniana, que en el curso del diálogo de Cavell con Fried han llegado a impregnar la teoría del arte de éste, tienen su raíz en una reflexión sobre el ámbito de la acción humana, que Cavell, lejos de apoyar actitudes esteticistas de desinterés y desapego, define como un ámbito radicalmente constituido por aquello que

Greenberg llamó “lo dinámico”, es decir, el interés y la distensión del lapso temporal que establece una distancia entre inicio y fin y una expectativa sobre este último en el sujeto. Entre esos conceptos de raíz wittgensteiniana están el de “convención”, relativo al marco regulativo en que se desenvuelven las acciones y la vida del ser humano, y el de “convicción”, que señala la experiencia en la cual los hombres encuentran justificadas o motivadas sus acciones y decisiones. La noción de *presentness* designa la forma en que se hace plenamente presente la contextura moral del ámbito de acción del sujeto humano inserto en un mundo; la de “reconocimiento”, la dinámica en que el agente, ante aquello que reclama su atención (los otros sujetos, el mundo), se hace cargo de unas condiciones que rebasan todo conocimiento con certeza, y se responsabiliza de su acción en condiciones que le imponen decidir; la de la “evitación” designa cierta elusión de la responsabilidad; y la de “teatralidad”, designa lo que acontece cuando esa evasión, motivada por exigir certeza sobre aquello de lo cual no puede haberla, reduce el ámbito humano de responsabilidad y deber a una farsa. Tal es la reacción del escéptico, al desconfiar de la capacidad significativa del lenguaje para comunicar con los otros, y de la realidad misma de los otros como “personas”.

Se vinculan en Cavell una teoría normativa de la Estética filosófica y otra de la crítica de arte. La Estética es disciplina metateórica: debe tomar como “dato” de su reflexión la respuesta del público, el discurso del crítico, y el del propio artista, a pié de igualdad con las propias obras, rechazando el “objetivismo” positivista centrado en éstas; el esteta debe interesarse y ser capaz de juzgar sobre el arte de su época, y contar con un doble canon de críticos y de obras relevantes. El crítico tiene máxima autoridad en elaborar discurso sobre arte, y su misión es valorativa y de mediación entre pretensiones del artista y de la audiencia; un rasgo del crítico serio y competente será su legítima “intolerancia”. Contra el enfoque formalista, el crítico no debe conocer ni practicar ninguna técnica artística, ni adoptar la perspectiva técnico-formal, sino juzgar desde su propia respuesta personal a las obras como espectador. Ha de valorar también la intención y motivos del artista y su autenticidad, y su enfoque ha de ser interpretativo y moral. Un fracaso artístico es también estafa, impostura y delito; por ello, la figura del crítico tiene dimensión moral, cosa impensable en la concepción que Greenberg tenía de la crítica, si es que no en su práctica (pues hay quien sostiene de ésta lo contrario). En la crítica de arte según Cavell, el juicio sobre intenciones siempre es moral, aunque se trate de intenciones artísticas. Cavell propone una teoría pluralista del medio artístico como conjunto complejo de convenciones en que se establece la aplicación concreta de múltiples procedimientos y recursos según un criterio, dando cierto papel a los “automatismos”. En los mismos términos “dinámicos” y dramáticos que el ámbito histórico y mundano de la acción humana caracteriza diversas artes, como la música (en cuyo caso particular Greenberg parece haber estado de acuerdo), y define para cada una en qué consiste su peculiar *presentness*.

Cavell asume ciertas ideas de la teoría de la modernidad artística del *primer* Greenberg de “Avant-Garde and Kitsch”, aunque no su marxismo, y las funde con otras de Kierkegaard y del legado existencialista y romántico. Aunque la actitud de Greenberg fue ambigua, y muchas veces limitó la validez de sus ideas a la de una ficción útil, Cavell y Fried sí estuvieron dispuestos a tomárselas en serio, a condición de reformularlas de modo muy diferente. Al describir el proceso de “reducción” modernista, Greenberg se fija en el aspecto objetivo: algo queda descartado del medio artístico irreversiblemente y ya no se puede volver a usar, pero en contrapartida, ello permite reforzar la consistencia propia del medio artístico, y eso es lo que importa. Cavell, en su teoría del modernismo, describe ese proceso en términos kuhnianos, de crisis de fundamento y puesta a prueba de convenciones, y se fija en el aspecto *subjetivo*: la pérdida de la credibilidad de ciertos recursos; preguntándose en qué consiste esa



pérdida y cuál es el fundamento de esa credibilidad perdida: sería la tradición, como único fundamento de la credibilidad y la consistencia e identidad del arte a lo largo de sus avatares históricos. Al no tener esencia, el “medio” artístico es tradición y continuidad, que dan entidad y credibilidad a sus componentes en cualquier tramo dado de su historia. Cavell da dimensiones dramáticas a la “situación modernista” de crisis cultural de la tradición, que *impone la necesidad* de una reacción. Reformula la diatriba de Greenberg contra los neovanguardismos (la escisión en que el arte moderno se enfrenta a sí mismo), pero ya no en términos de confusión entre esferas sensoriales, y más allá del argumento de la falta de criterio de juicio de unas prácticas que operan con combinaciones de recursos transmediales, llevándola a una crítica de la inautenticidad de una concepción vanguardista del arte moderno que corta los lazos que unen al artista con el mundo, y de una práctica artística impostora, que sólo es la coartada del artista mediocre para evadir su responsabilidad con la tradición y la calidad.

En Cavell, el acto del artista moderno cobra dimensión apostólica y heroica. En cada intervención creativa en la historia de su práctica, el artista no se juega sólo la calidad y el logro artísticos, sino simple y radicalmente, su propia autenticidad personal como artista y la legitimidad de su obra como arte, pues la actividad artística es también su búsqueda de sí mismo. El artista modernista es un apóstol: su tarea no concierne a lo sensorial, ni entendido desde la perspectiva hedonista, ni siquiera desde la formalista, más intelectualista y científica. No se trata de la tarea fiedleriana de configurar la esfera de lo sensible y ponerla bajo el dominio del hombre, tarea “tecnocientífica” en la cual Cavell, crítico del efecto disolvente del nexo individuo-mundo que tiene la moderna sociedad tecnológica, no hallaría ningún mérito. Se trata de la transmisión de un mensaje personal, revelado sólo al artista, de modo auténtico, partiendo de un compromiso también auténtico con las convenciones y condiciones de vida de lo humano y del arte, a la vez necesarias y contingentes, cuyo reconocimiento es, a su vez, el de la finitud de la capacidad del conocimiento humano para fundamentarlas. Partiendo de ese compromiso, cabe expresar la intención personal como significado de la obra (lo que sería imposible si la obsesión de fundamentarlo todo llevara al escepticismo); entonces es posible expresarlo con autenticidad, integridad de propósito y asumiendo plena responsabilidad. En el formalismo, la referencia intencional del objeto artístico al sujeto autorial cuenta sólo por constituir al objeto artístico como producto artificial de un acto organizativo, del cual lo relevante artísticamente es la configuración. No se hace cuestión de la autenticidad o la cualidad moral de la intención del sujeto. Pero en Cavell, intencionalista, cada aspecto de la obra es imputable a la intención del autor, y debe juzgarse su autenticidad; por ello polemizó con Margolis y Beardsley, autores de la línea más “formalista” del *New Criticism*.

No obstante el “pluralismo” de su teoría de los medios artísticos, Cavell prosigue las ideas de Greenberg en el sentido de una cierta devaluación de los procesos técnicos y de realización, debido a su posición “intencionalista” sobre la obra de arte y el valor artístico. Por sobre toda consideración analítica, de pretensión “objetivista”, relativa a aspectos y recursos técnicos del proceso creativo, o los efectos, y cualidades sensoriales de las obras, Cavell antepone en importancia la responsabilidad del autor sobre la obra, las cuestiones de autoría y el juicio sobre la legitimidad y la autenticidad, pronunciado sobre la base de la fidelidad del espectador o el crítico a su propia respuesta personal de la obra, y no a ningún análisis técnico-formal. Esto contraría los propósitos del formalismo, que desechó toda consideración de la obra artística que no parta, o bien de los procesos de realización (como procesos técnicos, “manuales”, que definen la especificidad de los medios artísticos, y de los cuales se exige al que hace discursos sobre el arte un conocimiento de primera mano, de

haberlo practicado), o bien del análisis detallado y “objetivo” de las cualidades sensibles, y que lo hizo, en gran medida, en detrimento de la importancia de las cuestiones de intención y autoría. Y si, en efecto, encontramos en Cavell una atención “ontológica” a ciertos aspectos del proceso de realización, es sólo para, en última instancia, certificar la disminución de la relevancia de los mismos y para retornar a cuestiones de autoría; como así se colige del hecho de que desestime o incluso desautorice la idea de que el discurso sobre arte se realice desde la posición de quien lo practica, de quien ejerce la realización del proceso creativo.

El modo como se aplica Cavell a la consideración ontológica de las obras de arte es una “lectura”; lo cual supone una imposición de la mediación del lenguaje verbal sobre toda forma de experiencia sensible; algo que, desde la perspectiva formalista, rebasa los límites de lo tolerable. Si bien hay restos de ideas formalistas reinterpretadas desde Thomas S. Kuhn, en su idea de que cada obra, cada estilo y época artística constituyen un “mundo” cuyas “reglas gramaticales” hay que conocer de antemano o volver a aprender de nuevo para que sean comprensibles. Más que de los sentidos, la obra de arte es un objeto de la emotividad y respuesta subjetiva que, por ser un artefacto, debe verse a la luz de la intencionalidad de su creación. En la obra se expresa la “voz” personal de su autor, y por ello adquiere ella misma una condición cuasi-personal. Pero en la situación modernista, los medios para comunicar el mensaje de esa voz se revisan radicalmente para no banalizar dicho mensaje, y adquieren así autonomía, a costa de arriesgar su posibilidad de ser entendidos. Cuando aborda el fenómeno artístico, Cavell lo hace con la pretensión de descifrar el “significado” tras la apariencia sensorial de la obra, cuando la tendencia del formalismo fue, al contrario, a negar la “transitividad” semántica de ésta. El propio Cavell en una ocasión caracterizó su pensamiento sobre el arte como una “desestetización de la estética”, que no otorga a lo sensible en el fenómeno artístico una importancia más que secundaria<sup>1</sup>, fórmula que Fried aceptó, y que Gordon C. F. Bearn<sup>2</sup> ha criticado, denunciando la contaminación teológica de ambos autores. En su concepción de la obra de arte, Cavell prima el aspecto intencional, y su concepción del significado en la obra de arte es intencionalista; el desciframiento hermenéutico de su significado tiene en este autor el carácter de un desciframiento de las intenciones del agente, lo que le conduce a una ética del fenómeno artístico, planteada desde lo que James Meyer denominó “estética de la duda”, donde todo es o bien “arte”, o bien “fraude”, alternativas absolutas y exclusivas.

En Cavell encontramos una estética de la comunicación, que concibe el acto creativo y la obra de arte como actos de comunicación y la obra como su vehículo comunicativo, y cuya principal preocupación es la autenticidad de dicho acto, y la seriedad de lo comunicado. Para Cavell, la seriedad depende del compromiso con aquellas condiciones necesarias, pero nunca justificables racionalmente, que nos son dadas para que el acto de comunicación tenga éxito. y ese compromiso sólo puede tener la forma de un “reconocimiento” de su carácter necesario, aunque contingentemente dado, e incognoscible con certeza en cuanto a sus fundamentos, evitando el escape a una situación de escepticismo en la que constatar la falta de fundamento lleva a hacer imposible el acto de comunicación, o a hacer imposible el que su sujeto crea en él, eludiendo su responsabilidad. Y con respecto a la herencia del pensamiento formalista, lo que acontece en Cavell, no sabríamos decir hasta qué punto por influjo de Fried y en qué

---

<sup>1</sup> Cfr. MWM: 178, 228 n 6.

<sup>2</sup> En su “Staging Authenticity: A Critique of Cavell's Modernism”, *Philosophy and Literature*, vol. 24 no. 2 (October, 2000), pp. 294-311. Bearn acusa tanto a Fried como a Cavell de “desensorializar” la estética para “moralizarla”; contra ambos, defiende el Pop, como arte, y la deconstrucción, como método. Pero su argumento bien podría servir como defensa del formalismo.

medida independientemente de él, es una sorprendente lectura “romántica” de ciertos aspectos del pensamiento de Greenberg, al mismo tiempo que Cavell manifiesta una oposición crítica al formalismo, no sólo a algunos de los conceptos concretos que han sido manejados por éste (como las nociones de “unidad formal”, o de “estilo”, rígidas e inoperantes según Cavell), sino contra la consideración “objetivista” de la obra artística y contra la actitud general que caracteriza al formalismo, y que Cavell ve como reflejo de la actitud epistemológica que él critica en su propia filosofía, y de las mismas exigencias imposibles de certeza que considera necesario descartar para impedir que vivamos nuestras vidas a través de la teoría, en vez de hacer, como a su juicio debía suceder, que sea el pensamiento el que se acerque a la vida. Cavell no mostró interés alguno por los problemas de las categorías analíticas formalistas. De Greenberg, le interesó a ante todo lo que hay en él de crítico de la cultura moderna, el tono apocalíptico de su diatriba contra la liquidación de los más elevados valores de la tradición en el seno de la sociedad burguesa, a manos de la misma burguesía que hubiera debido preservarlos. Ideas que, aunque Greenberg nunca dejara de tener cierto apego a ellas, pertenecen a su primera época marxista, más que al período de su pensamiento en que su entronque con el formalismo se hace pleno y explícito.

### ***Michael Fried frente al formalismo***

Es tiempo ya de pasar a nuestras observaciones sobre el autor que constituye el objeto principal de nuestro estudio, Michael Fried, a fin de hacer de ellas elementos de juicio que, con relación a las observaciones que acabamos de extraer sobre Greenberg y Cavell, nos conduzcan a nuestra conclusión final al respecto de la pregunta última que ha orientado toda nuestra investigación: la de cuál sea la relación de Fried con la tradición teórica formalista y su posición en el debate que, en el seno de su propio pensamiento, se libra en torno a dicha tradición teórica.

En los dos autores anteriores, hemos visto dos relaciones de signo opuesto con el formalismo. En Greenberg es de adscripción, desarrollo y pertenencia (a veces a regañadientes y con limitada conciencia de ello). En Cavell, es de extrañeza, y como mucho, de crítica y hostilidad, a pesar de que pueda haber encontrado en Greenberg ideas de su interés. En Fried, lo que encontramos es una relación compleja, de debate; Fried gustaría de decir que es una relación “dialéctica”. Una relación donde hay lugar para la polémica y la crítica (lo que no significa que Fried simplemente no guarde relación alguna con el formalismo), pero también para la deuda intelectual (lo que no significa lisa y llanamente que Fried “sea” formalista). De modo que hay que ver en cada caso, sobre cada tema, qué tipo de ideas sostiene Fried, que sean relevantes con respecto al formalismo, cuál es la afinidad o distancia de dichas ideas respecto de aquello que a través del estudio de Greenberg se nos pone de manifiesto que es el pensamiento formalista, y particularmente, lo que dicho estudio nos muestra sobre qué es “formalismo” para Fried (y sabiendo que no es lo mismo el peculiar formalismo de Greenberg que “formalismo”, a secas y en general). Todo esto hay que hacer, con vistas a intentar caracterizar qué tipo de posición es la que sostiene Fried, y a ponerle luego, en su caso, un “nombre” a dicha posición: a fin de determinarla, no basta el hecho de que Fried critique el formalismo, para decir que es “antiformalista” y quedarse satisfecho con ello, ni basta sostener, con mayores aires de sofisticación, que Fried es “antifundacionalista” (lo que pretendería ser una forma más “abstracta” de decir algo muy parecido); y no basta tampoco el hecho de que haya en sus ideas elementos de formalismo, cosa que no es nada difícil de explicar habida cuenta el influjo de Greenberg, para decir que después de todo Fried “no es más que” un formalista, y dar así la cuestión por zanjada.

El carácter dialéctico de esta relación de Fried con el formalismo, está dado desde la época en que Fried aparece en la escena como crítico de arte. Por un lado, dicha aparición tiene lugar bajo el signo de la admiración, más que por el formalismo como producto teórico en sí, por la obra de Greenberg, obra que Fried respeta por lo certero de sus juicios críticos y la claridad de su prosa explicativa, como excelente alternativa y antídoto a las vaguedades y el sentimentalismo de la prosa “existencialista” de los seguidores de Harold Rosenberg. Incluso, Fried pudo llegar a convencerse durante una época de que como método, el formalismo es el más adecuado para la crítica de arte moderno, porque éste, a diferencia del arte figurativo tradicional, tiene por objeto únicamente sus “problemas intrínsecos”. Pero al mismo tiempo, y desde el primer momento, Fried aparece con sus intereses personales, los cuales hemos tenido sobrada ocasión de constatar en nuestro estudio. En textos como “Bacon’s achievement”, o “Some notes on not-composing”, o el tempranísimo “Epstein amid the Moderns”, encontramos una preocupación por los problemas de significado, por concretar en palabras el significado de una representación artística, al tiempo que por aquilatar la carga de autenticidad de su acto creativo de producción, y por juzgar la cualidad ética de la subjetividad del autor que en ella se expresa, así como por el efecto que la obra tiene sobre su espectador, y la inmediatez de la relación entre ambos como relación comunicativa; preocupación que difícilmente puede considerarse un gesto intelectual formalista, por más que en esos textos pueda encontrarse junto al análisis formal o a ciertas menciones al utillaje conceptual formalista. Quizás en otro autor con menos personalidad, el greenberguianismo hubiera predominado, y estas otras inquietudes hubieran permanecido en un lugar marginal o reprimidas: Fried nunca hubiera sido otra cosa que un “greenberguiano” más. Pero no sucedió así, y su encuentro con Cavell le ofreció un marco en que desarrollar aquellas inquietudes que hasta entonces carecían de lenguaje para expresarse.

En consecuencia, Fried ha defendido tesis e ideas que han estado en diversa relación lógica con el conjunto de aquéllas que forman más o menos la “línea general” del formalismo: unas veces más bien claramente a favor, otras más bien indiferentes, y otras, claramente opuestas. Veamos.

## **1. AFINIDADES Y ACUERDOS CON EL FORMALISMO**

En primer lugar, y sin duda, Fried no sólo ha abordado temas y problemas importantes del formalismo, sino que ha utilizado algunos de sus conceptos, y ha defendido algunas tesis que han sido también defendidas por el formalismo, o que son cercanas al éste; y no en todos los casos las ha defendido Fried sólo en su época de más ostensible partidismo en favor del formalismo, para abandonarlas después: algunas, incluso, las sigue sosteniendo todavía. Veamos cuáles son, y en cada caso, hasta donde llega el acuerdo entre Fried y el formalismo.

### **1- CRÍTICA DE LA CONCEPCIÓN MIMÉTICA DEL ARTE**

a) JUSTIFICACIÓN DE LA ABSTRACCIÓN. Fried inicia su andadura crítica comprometiéndose con dos aspectos básicos de la infraestructura teórica que sustentaba la práctica crítica de Clement Greenberg: las categorías formalistas de la visión y el discurso sobre el arte abstracto. El esfuerzo de Fried por desarrollar una noción de abstracción, en varias de sus versiones, es una extensión del compromiso, cuando no del formalismo en general, sí al menos de Clement Greenberg con el arte abstracto como forma artística suficientemente dotada de recursos como para poder “hablar en su propio lenguaje”, compromiso que es un desarrollo bastante natural del formalismo; aunque, como admite

Fried, sus intentos de construir una noción de abstracción omnicomprendiva no dieran finalmente resultado. Con la noción de “abstracción” como negación de la “figuratividad”, Fried desarrolla o hasta supera a la correspondiente noción greenberguiana, en la generalidad con que está planteada en términos puramente plásticos (si hay relación de fondo/figura o no), y en la radicalidad con que plantea la exclusión de la relación fondo-figura por el hecho de que ésta en sí misma reproduce la estructura del mundo “natural” de lo visible. En Fried, el uso de “abstracción” como contrario de “literalidad” no hace sino designar la exigencia formalista de que todo lo artísticamente relevante en la obra sea construido, pasando de ser propiedad accidental a percibirse como propiedad cualitativamente constitutiva al núcleo formal que constituye la identidad “artística” de la obra; así, la noción de “abstracción” se extiende a modos organizativos como la estructura deductiva, o a la producción relacional de significado en obras de Caro, y otros. Sin embargo, como veremos, se detecta en su discurso de Fried cierta añoranza de la figuración, por razones que le apartan ya del formalismo.

b) TEORÍA ANTIMIMÉTICA DE LA REPRESENTACIÓN. El argumento de Fried sobre la representación figurativa y “realista”, y contra la noción de su determinación causal, que deriva de una variante materialista de la noción de mimesis, no sólo es acorde con el formalismo, sino que constituye un desarrollo del debate que el formalismo, desde sus orígenes como teoría de las artes plásticas (y sin necesidad de esperar a los teóricos “modernistas” del siglo XX) entabló contra las concepciones miméticas de la actividad artística, que esgrimían un argumento, llamado por Fried del “ilusionismo ontológico”, que explicaba la producción de la representación realista por una acción de causación por parte de la escena originaria “natural”, o “modelo”, sobre el sujeto del acto representacional, y por ende, sobre el medio o soporte de la representación. Como hiciera Fiedler en su polémica contra el “naturalismo moderno” y contra su noción de “verdad artística” como “fidelidad al modelo natural”, Michael Fried se alinea en la defensa de la especificidad del arte como artefacto y construcción cuyo poder de ficción es independiente de la “naturaleza”, al sostener, inspirándose en Roland Barthes, que la “realidad” en el arte realista es un “efecto”, además de reforzar la insistencia formalista en que una obra de arte no es un objeto natural, ni un producto de procesos naturales (con la diferencia respecto a Fiedler de que la intención de Fried no es criticar el realismo en sí como poética o práctica artística, cuyos objetivos acepta y aprecia, sino sólo refutar una cierta teoría de cómo la representación realista tiene lugar).

c) CARÁCTER “ARTEFACTUAL” DE LA OBRA ARTÍSTICA. Al subrayar que la representación artística más realista el realismo es sólo un “efecto”, Fried se pone de parte de la tendencia formalista a subrayar el carácter “artefactual” de toda representación, en tanto que producto de una construcción con unos recursos de un medio artístico, que no se disuelve en la apariencia mimética natural; y en este sentido, para Fried toda representación, incluso la más figurativa y realista, es siempre algo “abstracto”, que no puede considerarse desde la perspectiva de lo bello natural. Pero Fried no acepta el modo como entiende el “formalismo-modernismo” (como el de Zerner y Rosen en su interpretación de Courbet) este hecho de la artefactualidad, ni su énfasis en la opacidad fundamental de toda representación, como despliegue de la condición literal del medio a costa de la capacidad de la vividez de la representación como ficción para convencer de su “realidad”. Fried prima dicha capacidad de convicción por encima de la opacidad del artefacto; y la condición artefactual de la obra artística da pie a Fried a defender su posición hermeneutista, puesto que hace de cada aspecto de la obra algo que, por ser producido, es intencional, es portador de significado, y requiere interpretación, y aquí es donde acaba la afinidad con el formalismo en este aspecto.

d) **AUTORREFERENCIALIDAD DEL ARTE.** El carácter autorreferencial, o “autorreflexivo”, de la obra de arte se seguía del modo como el formalismo formuló y defendió la tesis de la autonomía del arte. En Fried hay un vivo interés por este concepto, desde tiempos de su artículo sobre Stephen Greene y de algunas de las primeras “New York Letters”. La noción tiene en Fried al menos tres concreciones diversas. La primera recoge la manera quizás más característicamente formalista de concebir la autorreferencialidad, y que Greenberg expresa con su noción de “reconocimiento” de las propiedades del medio: el único tema del que versa la obra de arte son sus propios recursos artísticos, que en ella se ponen en juego y se hacen evidentes, y por tanto, el medio artístico es “opaco”; formulación estrechamente relacionada con el carácter “cerrado” de la forma artística, y que en el primer Fried toma cuerpo en la noción de “estructura deductiva” como criterio de organización unificada. Pero casi inmediatamente, Fried introduciría modificaciones a esta noción, abandonando el concepto de “estructura deductiva” y criticando la noción greenberguiana de “reconocimiento”, para reemplazar ambas por la noción cavelliana del mismo nombre, que sin embargo conlleva un criterio discrecional y hermenéutico basado en la intencionalidad, el cual está fuera del horizonte conceptual formalista. Esta noción de autorreferencialidad en la historiografía de Fried toma cuerpo sobre todo en el concepto de “alegoría real”, en virtud de la cual la obra artística hace referencia a sus propias condiciones de creación, a sus propios orígenes; pero además de hacerla funcionar al nivel icónico del tema y los objetos de la representación, Fried hace intervenir una mediación interpretativa en la identificación de este régimen de autorreferencialidad, de un modo que desde la perspectiva formalista supone una perversión, y que se aleja de los planteamientos del formalismo, al menos como teoría de las artes plásticas (tal vez del formalismo ruso en teoría de la literatura cabría decir otra cosa).

La segunda noción de autorreferencialidad es la de una “estructura de memoria histórica” del arte occidental, una suerte de autorreferencialidad proyectada al eje diacrónico de la historia, como una forma de intertextualidad artística, en virtud de la cual toda obra de arte hace referencia, antes que al mundo “real”, a un universo de otras obras de arte. Con esta noción Fried apoya su tesis de corte “deconstructivista” de que nunca hay una relación unívoca modelo-copia, sino siempre múltiples modelos igualmente posibles, ni es tampoco unívoca la condición de la copia, sino que ésta puede ser igualmente modelo, incluso de aquellas obras de las que se diría que es “copia”. Ahora bien, aunque también esta noción de intertextualidad interesó al formalismo, es bastante menos característica de dicha posición, y constituye en cambio un interés central para la escuela historiográfica rival de la Iconología, que tendió a entenderla en términos que priman cuestiones de “tema” o “contenido”, considerando, en lo “formal”, sólo aspectos muy amplios de organización general o tratamiento de figuras, y vinculando estrechamente obras plásticas (entendidas como “textos”) con obras y textos literarios. Es una formulación en términos muy similares a los iconológicos la que maneja Fried, cuyo interés se centra en “el arte de los museos” como imaginario y canon artístico colectivo, mediado por la intervención selectiva de la institución crítica y museística y del gusto colectivo; un interés, como el propio Fried indica, muy lejano a la preocupación formalista por fundar una historiografía universal basada en repertorios estilístico-formales de recursos plásticos. Por otra parte, el interés de Fried por este asunto pone su propio discurso en una tensión interna con respecto a su propia preocupación cavelliana por el lazo del arte con el mundo que precisamente tienden a suprimir los “modernizadores” vanguardistas contra quienes Cavell, y Fried como crítico, polemizan.

**2- OPTICIDAD Y CATEGORÍAS DE LA VISIÓN.** En su uso de categoría formalistas de la visión, Fried también comenzó prosiguiendo el desarrollo greenberguiano de la categoría de lo “óptico”, con el importante matiz de diferencia de que allí donde Greenberg

hizo de ella prácticamente una categoría normativa, además de identificarla con la quintaesencia del arte pictórico y con la forma de ilusionismo legítimo que constituía la receta segura contra los efectos de la “reducción modernista”, para Fried, que no tenía necesidad de asegurar nada contra un reduccionismo en el que no creía, fue sólo un fenómeno histórico, y su omnipresencia en la pintura de cierta época, algo particular y transitorio (esto es importante para lo que más abajo diremos sobre el retorno de la tactilidad). Pero probablemente, el aspecto más formalista de todo el discurso de Fried, desde su época como crítico hasta hoy, y con más de una ramificación, sea la preocupación que manifiesta desde fecha temprana por lo que en términos wölfflinianos es la noción de “forma cerrada”: la forma artística, toda forma artística, ha de ser en cierta medida “cerrada”. Y es esa preocupación la que se expresa en su desarrollo de la noción de “estructura deductiva”, que al mismo tiempo respondía a la preocupación greenberguiana por la puesta en relación de lo literal y la “ilusión” (aquí simplemente la configuración interna del espacio plástico de la obra). La noción de “estructura deductiva” une en un solo concepto dos grandes mitos del formalismo: la concepción formalista de la autorreferencialidad de la obra de arte moderna como algo que únicamente se refiere a sí mismo (en este caso, la autorreferencia consiste en el vínculo organizativo que une el espacio plástico interno de la obra, con los límites literales de su soporte, por un vínculo estructural) y la categoría analítica wölffliniana de la forma cerrada como determinación general de lo artístico, que en realidad no es sino un trasunto de dicha concepción de la “autorreferencialidad”. Nace, pues, esta noción estructural para dar vida a una concepción cuasi-normativa de la obra de arte, como entidad construida únicamente según sus propios principios (en este caso la propiedad literal de los bordes del soporte).

La “estructura deductiva”, además, suponía también la continuidad con Greenberg en otro sentido. Como Greenberg en “After Abstract Expressionism”, en su juventud Fried buscó una síntesis superadora de las contraposiciones heredadas del formalismo: entre óptico y táctil, lineal y pictórico, literalidad e ilusión, figuración y abstracción. Pero allí donde Greenberg creyó hallarla en la “opticidad”, Fried halla la verdadera alternativa de síntesis buscada en la “estructura deductiva”, donde un ingrediente importante son recursos lineales, y lo “lineal” retorna por sus fueros de un modo que estaba totalmente fuera de las expectativas de Greenberg. Sin embargo, la puesta en práctica artísticamente más radical de esta noción, la de Stella, se prestaba al equívoco de la interpretación literalista, y además el propio artista la abandonó. Así, Fried no sólo abandonaría su noción de “espacio óptico” por el nuevo discurso sobre el ilusionismo en su análisis de los “Polígonos irregulares” de Stella en “Shape as Form”, sino que, en ese mismo movimiento, sustituiría la noción de deductividad por la de “reconocimiento”, poniendo en la práctica la crítica del formalismo y el intento de transformación “hermenéutica” del modernismo que se veía venir ya en el propio “Three American painters”. Más adelante, Fried se ha permitido hablar de todo tipo de “flujos” y permeabilidades de carácter ficcional entre obra de arte y espacio del espectador (en Courbet, por ejemplo), e incluso ha aceptado la obra abierta en un sentido “físico” o estructural, aprobando un *work in progress* como es la obra de Hanne Darboven, y su exigencia de “cierre” ha pasado al plano semántico, donde sí se ha mantenido firme.

3- INSTANTANEIDAD, ATEMPORALIDAD Y *PRESENTNESS*. Aunque en el discurso de Fried un importante factor polémico contra el formalismo es su propuesta de restauración del papel del tiempo y sus efectos como recurso relevante de las artes plásticas, por otro lado, y dialécticamente, Fried no logra desprenderse del todo de adherencias formalistas por lo que hace a la cuestión del tiempo. Esto es lo que sucede con su equívoca noción de *presentness*, que es el modo como Fried reformula la primacía formalista de la instantaneidad en artes visuales, primacía que Greenberg tematizó como experiencia pictórica

del “todo-a-la-vez”. Fried intenta separarse de esa tematización de la experiencia de la obra pictórica, y la formula de modo no formalista, en dos aspectos. Primero, porque no depende de una separación excluyente de esferas sensoriales: como rasgo del medio pictórico, el todo-a-la-vez es una determinación ontológica que no implica que se excluyan de la representación pictórica asociaciones y efectos de otros sentidos distintos de la vista; aunque sí supone una ventaja de pintura sobre otras artes, donde todas esas asociaciones no pueden darse “a la vez”, del modo como sólo parece ser posible en la pintura. El segundo aspecto en que el concepto de Fried no es formalista concierne a *qué* sea lo que se da “todo a la vez” en una obra pictórica: lo que en ella se da no sólo es una unidad relacional instantánea de elementos plásticos, sino algo más que esto, un significado intencional de la obra; aquello que, a través de dicha obra, ha querido transmitir el artista. De este modo, la instantaneidad que aquí está en juego no es, como advierte Fried, la instantaneidad temporal en sentido literal; es, en cambio, aquella instantaneidad en la cual, dentro del tiempo durativo de lo ordinario, de lo siempre incompleto y parcial, se da el sentido en su totalidad como plenitud. Además, no es greenberguiana esta formulación al no implicar que el espectador que es sujeto de la experiencia “trascienda” su condición cotidiana y encarnada de sujeto corpóreo sometido al orden del tiempo durativo: lo que el espectador ha de trascender es más bien su inevitable tendencia escéptica y “literalista” a no ver en los cuerpos físicos, y en las obras de arte, nada más que cuerpos inertes, y a dudar de la realidad de su carácter animado, o expresivo, y portador de sentido, para aceptar su respuesta personal de convicción con respecto a dicha realidad, que le permite captar el significado intencional de la obra de arte, lo mismo que la intención comunicativa en un acto humano. Sin embargo, Fried no logra del todo eliminar de su concepto ciertas adherencias formalistas, porque con él sigue primando la pintura sobre otras artes, debido a su capacidad de suscitar esta experiencia de plenitud, aunque en el “todo-a-la-vez” en que esa experiencia se presenta se den, para Fried, muchas cosas que no son “puramente visuales”, ni siquiera puramente sensibles (“significados intencionales”, o modos de vivir la realidad de “lo ordinario”, por ejemplo).

#### 4- EL ACTO CREATIVO

a) SUBJETIVIDAD, OBJETIVIDAD Y AUTORÍA. La antinomia formalista, que se aguza en el modernismo, entre la atención a la aportación creativa de lo subjetivo-individual y la preferencia por lo impersonal, encuentra en Fried varios cauces. En sintonía con la tendencia formalista generalizada a circunscribir el papel de la subjetividad en el acto creativo, confinándolo en muy estrechos límites, Fried muestra siempre cautela y aversión hacia los excesos “subjetivistas” en arte, hacia lo subjetivo y la expresión. Y no porque no esté interesado en la “subjetividad” de por sí, como nuestro autor ha sugerido en su “Introducción” a *Art and objecthood*: al contrario, constituye un asunto muy importante en su pensamiento, entre otras cosas, precisamente en relación con esa aversión, y está presente en su discurso desde el rechazo casi visceral hacia lo “subjetivo” de sus primeros textos hasta sus recientes tentativas de relacionar el idealismo fichteano con la pintura del primer romanticismo alemán, o de dar cuenta de la “relación autorial”. Más bien se trata de la discriminación entre modos de subjetividad y de su manifestación artísticamente legítimos e ilegítimos. Lo que lleva a Fried en sus textos críticos a considerar obsoleto el “dibujo” en el arte moderno reciente es la aversión hacia formas artísticamente ilegítimas de subjetivismo, tanto o más que la incompatibilidad (proclamada por Greenberg) de sus “asociaciones táctiles” con la opticidad. En la diatriba del joven Fried sobre, y contra, el “dibujo”, es decir, la figuración basada en la línea de contorno, lo que hace a ésta objeto de rechazo es su carácter arbitrario y “manual”: la mediación de la voluntad, cuyas decisiones no se justifican completamente como respuesta a las propiedades del medio artístico, es decir, no dan lugar a



una “forma cerrada”. Fue ello una motivación para formular aquella noción de “figuración” que en nuestro estudio hemos denominado “figuración óptica”, que hiciera inteligible una figuratividad desligada del dibujo lineal de contorno y de su arbitrariedad y componente “táctil”, además de ofrecer la solución de síntesis entre figuración y abstracción.

También como en el primer formalismo, en Fried el interés por caracterizar el proceso creativo es tan importante como el interés por el proceso de recepción. Fried resuelve el conflicto del formalismo entre el papel de lo objetivo y lo subjetivo en el acto creativo gracias a la noción de “continuo absortivo”, elaborada a partir del concepto de “estado absortivo” de su “teoría de la teatralidad” y con la mediación del método “alegórico o analógico”; noción que abarca extremos opuestos, desde la máxima actividad voluntaria de la conciencia hasta la total pasividad del inconsciente y lo inanimado. La imagen que Fried ofrece del acto creativo responde a la noción de “continuo absortivo”: en el acto creativo, participan desde los actos de decisión creativos conscientes y deliberados, que son lo que de conciencia racional, subjetividad individual y humana hay en el artista y en su acto, hasta los procesos vegetativos y psíquicos inconscientes e involuntarios, necesariamente involucrados en toda acción humana, que constituyen lo que de “naturaleza” (y también, entre otras cosas, de “cuerpo”) hay en el artista: la parte de la naturaleza, y por tanto, de “objetividad”, en la creación artística; otorgando a ambas partes, “subjetiva” y “objetiva”, su lugar en aquélla. La objetividad de la representación es el fundamento de posibilidad de que en una obra realista convincente, que nunca es un producto natural, sino siempre un artefacto hecho con un propósito deliberado, pueda parecer que es la naturaleza la que ha producido su propia representación, o que la representación se produce a sí misma; y es eso lo que en Fried reaparece episódicamente como “fantasía artística de la imagen natural” (la iconografía de imágenes en espejos, las ficciones de “autopóiesis” sobre las obras de Olitski), como sueño imposible del pintor realista (su “fantasía fotográfica”, le llama Fried); pero también desde la perspectiva de la posición antiteatral, como ideal de desteatralización de la imagen, que en términos del léxico teórico de la tradición antiteatral se realizaría mediante la construcción de la ausencia del espectador en la propia representación. La fantasía autopoietica del realismo y el ideal antiteatral vienen a ser equivalentes (si la representación se autoproduce espontáneamente, no es algo “hecho para ser mirado”, porque no tiene finalidad alguna), lo cual une insospechadamente ambos ideales con el del formalismo; el cual, sin embargo, y a la postre, se acerca quizás más a la inexpresividad de la producción fabril de objetos técnicos.

En Fried la cuestión de la expresión de la subjetividad, o de la huella personal del autor, en la obra de arte es la de la relación de autoría y la autorrepresentación personal del autor en su obra. En *Courbet's Realism*, Fried propone un modelo de “relación autorial”, inspirado en Flaubert y en Hegel, no escópico y no-narcisista, que explica dicha relación como resultado de una intervención violenta, transformadora e irreversible sobre cualquier soporte material dado, de modo que toda marca del autor en la obra no es meramente una imagen completa y “fiel” de él (como lo sería en una obra autocomplaciente, que fuera mero vehículo del narcisismo de su autor, y que sólo hablara de éste del modo más evidente), sino que consiste en las huellas de su acto, presentes y dispersas por cada parte de su obra y reconstruibles sólo alegóricamente; de modo que hasta el más mínimo detalle “expresa” el sentido, la intención artística de su acto creativo, pero para que esa intención comparezca se exige trabajo interpretativo. Fried consigue así también mantener el papel artísticamente relevante de lo subjetivo dentro de ciertos confines. Esa solución, sin embargo, comporta una clara separación respecto del formalismo, dado el papel que cobran los contenidos intencionales personales, particulares o “subjetivos”, así como el acto interpretativo (paralelamente, además, a la devaluación de lo “escópico”, o visual). Finalmente, cabría citar

una cierta aproximación de Fried a la tesis de Konrad Fiedler del primado del acto creativo, en lo que tiene de procesualidad e inacabamiento, sobre su producto, por ejemplo en su interpretación que ofrece Fried de Courbet, o en su lectura, no exactamente en clave “antiteatral”, de Winckelmann; si no fuera porque es incierto en qué grado Fried se comprometa con esa idea, y porque por lo demás y en general, su discurso tiende a situarse firmemente en la perspectiva del espectador, la recepción, y la obra acabada.

b) EL ARTE COMO ACTIVIDAD COGNOSCITIVA. El arte es para Fried una actividad “seria”, que tiene algo que ver con el conocimiento, y eso era lo que sostenían los formalistas; aunque hubo también, no obstante, entre los autores formalistas, quienes tenían una concepción del arte más hedonista, y hasta cierto punto ambas cosas en el formalismo no son incompatibles. Esta defensa de la seriedad del arte bajo una concepción “cognitivista” de su tarea es el motivo de la temprana invocación que hace Fried de la seriedad y el rigor “neoclásico” en “Jules Olitski’s new paintings”; aunque los términos en los que Fried entiende el objeto de ese “conocimiento artístico”(por ejemplo, como “autoconocimiento de la convicción”) no sean, desde luego, los mismos en los que los hubiera entendido un formalista, y en Fried, sin llegar a proclamar abiertamente la “desestetización” como hace Cavell, su seriedad no parece dejar mucho lugar para el “hedonismo”.

5- EL ACTO DE RECEPCIÓN COMO REACTIVACIÓN DEL DE PRODUCCIÓN. Aunque en general puede decirse que concepción que mantiene Fried de la recepción de la obra como acto de comunicación, y del papel del espectador en él, además de ser en principio bastante ajena a las preocupaciones formalistas, tiende a mostrarse en muchos aspectos incompatible con el formalismo, cabe señalar que Fried, en sorprendente analogía con el primer formalismo de un Fiedler, sostiene que idealmente, para que se produzca la relación comunicativa plena espectador-obra, el espectador debería adoptar la actitud cercana a la obra en curso de realización, del artista en plena acción, que expresa en aquella su vivencia. Esto supone sostener que lo óptimo para el acto de recepción sería que fuera una evocación o “reactuación” ficcional del acto de producción de la obra. Sin embargo, y como sucede con la tesis del primado del proceso de creación sobre su producto, es discutible el grado exacto en que ello suponga una coincidencia de las ideas de Fried con tesis defendidas por Fiedler, pues hay una considerable diferencia, que radica para empezar en cómo concibe Fried esa relación entre artista y obra en el acto creativo, y también en cómo concibe el acto mismo, y que prosigue en cómo entiende que debe ser, consiguientemente, la relación entre obra y espectador, que no es precisamente del modo como el formalismo concibió tales asuntos.

En resumen, en cada uno de los aspectos hasta aquí examinados de concomitancia, continuidad o afinidad con posiciones formalistas, encontramos siempre algo que no termina de encajar, el vínculo con algún aspecto importante que supone un factor de distancia o hasta de incompatibilidad con respecto al formalismo propiamente dicho. A compendiar los aspectos de franco desacuerdo, tal como nos los han mostrado nuestra investigación, dedicaremos a continuación la siguiente sección.

## **2. DESACUERDOS Y AJUSTES DE CUENTAS CON EL FORMALISMO**

En consecuencia con la observación que acabamos de formular, y a pesar de los puntos de concomitancia que hemos enumerado, en varios aspectos importantes Fried se separa y contraría, a veces con explícita intención polémica, la “línea general” del formalismo. Y de una serie de aspectos, que hemos ido señalando en nuestro estudio, se puede

decir que constituyen argumentos refutatorios, en el sentido lógico, polémico, y más habitual del concepto, directamente dirigidos contra el formalismo.

1- TEORÍA DEL MEDIO SIN ESENCIA. Fried disiente de la formulación greenberguiana de la teoría de los medios artísticos en varios aspectos. En primer lugar, en la importancia que cobra en la teoría de Fried el factor intencional y el referente antropológico y subjetivo, al poner la noción de “convicción” y la carga valorativa en el centro de la noción de “medio artístico”, reemplazando ambas a cualquier tipo de positividad óptica. Este desplazamiento tiene amplias consecuencias, empezando por la determinación de lo que, propia o formalmente, se ha de considerar constitutivo de un medio. En Fried, como ya antes en Greenberg, tales constituyentes son “convenciones”, normas operativas y de construcción de los objetos como productos de las diversas artes. Pero esas convenciones se determinan en razón de un criterio, que en Fried es su capacidad de suscitar convicción, lo cual remite las convenciones a un fenómeno que, además de involucrar una relación retórica, es básicamente subjetivo y personal. Fried intenta evitar el convencionalismo insistiendo en que, por el modo como ese fenómeno se da, no es estipulativo, ni arbitrario o gratuito, y ofrece una explicación “fenomenológica” un tanto limitada de en qué sentido no lo es: simplemente, no decide uno lo que le convence y lo que no. Pero el por qué en tal o cual época son tales o cuales cosas las que convencen, remite entre otras cosas a la cultura pictórica en el seno de la cual se encuentran los individuos (su explicación última, que Fried nunca aborda directamente, remitiría, tal vez, a la “política de la convicción”, tal vez a otras instancias). Un formalista lo hubiera remitido a algún tipo de consistencia inherente del medio artístico o de la esfera de sensorialidad que le corresponde (que puede involucrar un elemento “subjetivo”, pero de distinto tipo que la “convicción”); pero eso es justo el discurso fundamentalista que Fried rehúsa hacer: parafraseando a Wittgenstein, son simplemente “modos de vida”, y pedir más justificación es una impropia pretensión metafísica y fundamentalista. Fried ata también la noción de “medio artístico” al juicio de valor y a la calidad artística, pues a ésta concierne la “convicción” que es relevante en arte; y así, sólo es constitutivo del medio aquello que convence de su capacidad de portar valores artísticos: el valor artístico, por mediación de la experiencia subjetiva de convicción, determina formalmente la pertenencia de un rasgo o recurso determinado al medio de un arte. Y finalmente, Fried ata dicha noción a las intenciones subjetivas del artista, pues sólo aquello en el objeto artístico que ha sido intencionadamente puesto en función de fines artísticos cuenta como parte del medio; y es en función de sus convicciones personales como el artista toma la decisión de hacerlo.

En segundo lugar, el criterio cavelliano de relevancia (“contar como”) introducido por Fried, corta de través la distinción greenberguiana entre componente literal y potencial ilusionista, ya que tanto para elementos que quedan de uno como de otro lado, su estatuto o no como constituyentes del medio artístico, en un sentido propio (es decir, artístico), y no trivial, depende únicamente de su capacidad para suscitar convicción y constituirse en portadores de valor; todo lo restante serán “propiedades naturales” del medio, sin relevancia artística. Así evita Fried la lógica de exclusión que llevará a Greenberg al contrasentido de considerar, por un lado, como propia o “esencialmente” constitutivos del medio pictórico únicamente dos aspectos de su literalidad, extensión y delimitación, pero sin dejar, por otro lado, de ver lo “artístico” de dicho arte en propiedades que no podrían contarse entre dichos aspectos, sino sólo, en todo caso, caer bajo el término opuesto, el de “ilusión”. Y este es, quizá, el gran mérito de la formulación de Fried, a pesar sus grandes ambigüedades (concernientes a qué sea una “convención”, si un arte tiene “medio”, uno, o “medios” varios, y cuándo y cómo considerar que un medio está constituido como tal; y aún otras). En la medida en que la lógica de exclusión de Greenberg deriva de algún modo de lo que hemos

denominado la “doble estrategia” formalista para determinar la naturaleza de las diversas artes (por su esfera sensible y sus efectos, y por sus medios materiales y procesos técnicos), la propuesta de Fried viene a atajar ciertas consecuencias del formalismo, que en la teoría de la modernidad artística de Greenberg se tornarían artísticamente desastrosas y empobrecedoras; aunque Fried, mediante el criterio cavelliano de relevancia y la variabilidad histórica de la convicción, confiere a la práctica artística y a su “medio” la inestabilidad de lo contextualmente dependiente, y aunque referir el medio artístico a “convicciones” sea al precio de hacer de él “un enigma psicológico”, como dijo Caroline A. Jones a propósito del propio modernismo cavelliano-friediano.

En tercer lugar, la teoría de los medios artísticos de Fried asume la tesis formalista de la especificidad de medios, pero *sin la tesis de la separación de esferas sensoriales*. Fried ha insistido en que un medio artístico no se caracteriza por tener ninguna “esfera sensorial” asignada en particular (y ni siquiera por ser, en general, ningún asunto exclusivo de “los sentidos”), pero no por ello deja de ser “específico”. La teoría friediana de los medios artísticos entiende la especificidad y separación de las artes de muy otra manera, que admite en ellas la “mezcla de sensibles”, y que sus fronteras sean históricamente variables, o que hayan épocas históricas en las que, incluso, sean permeables a la “contaminación” de otros medios (caso de la pintura en época de la tradición antiteatral, impregnada en su problemática, recursos y planteamiento de elementos procedentes del drama escénico). Esto no es trivial, pues no escasean las tentativas de lectura “purovisualista” de Fried (y no sólo de su crítica de arte de juventud), y más de una vez se ha entendido su proscripción, en “Art and objecthood”, del “entre-las-artes” del literalismo minimalista en términos de proscripción de la mezcla de sensibles de naturaleza diversa, quizás porque a ello incita tanto conocer los antecedentes formalistas de Fried como la presencia residual del discurso de la opticidad en ese texto, y la invocación enormemente equivoca de la noción de *presentness*. Pero no hay tal, y Fried formula la proscripción basándola sólo en la calidad y la convicción: sólo lo que pertenece a medios específicos es arte, porque sólo eso es capaz de ser juzgado según criterios específicos y convencer; sólo de la incapacidad de lo “entre-las-artes” para estas dos cosas deriva su proscripción. Ahora bien, quizás no quede con ello prejuzgado terminantemente el asunto de la relación entre Fried y el formalismo. Tal vez sería posible articular la especificidad del formalismo como posición haciendo omisión del principio de separación de esferas sensoriales y de la adscripción de cada arte a una de ellas, sin una proscripción de la “mezcla de sensibles”; y no es inconcebible, ni ha faltado algún caso de artistas contemporáneos que entendieran su práctica electrónica, digital, multimedia o mixta en términos, según ellos, “formalistas”, que todo lo cifran en la organización y la articulación formal, y en propiedades sensoriales cualitativas. Pero ciertamente, este “formalismo” no sería el formalismo histórico.

Finalmente, al rechazar el fundacionalismo y la lógica de exclusión que se seguía de la pretensión formalista de caracterizar las artes según un principio de división de esferas sensoriales, se deduce una crítica que Fried dirige a la concepción de los medios artísticos del formalismo: su carácter inerte y su naturalismo oculto. La formulación de la teoría de los medios artísticos que recibió Fried de Greenberg, en efecto, se caracterizaba por una tendencia a dar a aquéllos el carácter de “datos naturales”, que en lugar de ser objeto de una producción lo son de un “descubrimiento”, y en lugar de ser objeto de una apreciación valorativa, lo son de una mirada teórico-cognoscitiva; y en este punto el formalismo greenberguiano no está a la altura de las exigencias del modernismo de Fried. Más allá de Greenberg, el formalismo sería vulnerable a esa crítica, puesto que uno de sus empeños era definir, frente a la Estética tradicional, el ámbito del fenómeno artístico como algo constitutivamente determinado por la *condición de artefacto*, producto de un proceso

intencionado de formatividad, como hecho artificial y no natural, y en este sentido la intencionalidad del artista no puede dejar de ser de *cierta* relevancia para la posición formalista y su demarcación del fenómeno artístico respecto de lo “estético” genérico. A juzgar por su crítica al esencialismo de Greenberg, parecería que en esto Fried hubiera sabido ser más radical y más coherente que los formalistas.

Por lo que respecta al alcance de esta crítica, sin embargo, hemos señalado que la “naturalización” del soporte y recursos de la práctica artística en la noción “medio artístico” de Greenberg no es rasgo tan inequívocamente definitorio del formalismo, sino que más bien es un sesgo introducido en él por su variante greenberguiana, mientras que en otras variantes del formalismo el medio artístico se caracteriza de un modo que vincula en un mismo acto su *producción* y su delimitación, por aquél tipo de lógica de exclusión que Fried rechaza; de modo que el mismo acto en que el medio artístico se “purifica” y delimita es aquél en el que se constituye, y no es el descubrimiento de una esencia “natural” preexistente que siempre estuvo dada de antemano. Por otro lado, si bien el formalismo hace referencia a la intencionalidad artística que se halla tras la “artefactualidad” de la obra, lo hace para dejarse a la espalda, en cierto modo, el referente del sujeto creador como sujeto personal, y centrar su atención o bien en los rasgos del proceso de la producción, o bien en los de su resultado; y si bien en el primero de los aspectos no deja de prestar cierta atención a cuestiones que no pueden ser consideradas sino “psicológicas”, no son del tipo de las que Fried hace intervenir con la “convicción”, que desde cualquier perspectiva formalista serían irrelevantes. De modo que, más que en una presunta “naturalización” formalista del medio artístico, en lo que cabe cifrar el desacuerdo entre Fried y el formalismo por lo que toca al carácter del medio artístico es en dos aspectos: el distinto papel dado en cada caso a la referencia intencional al artista, mucho mayor en Fried, y la distinta manera de entender cómo opera el artista con el medio, que en Fried no es en primera instancia una cuestión lógica de “aclaración, delimitación”, sino de “convicción”; así como en el hecho de que la fuerte resistencia del formalismo en artes plásticas a dejar pasar elementos de verbalidad en medios artísticos que no sean los literarios, queda en Fried completamente fuera de combate en virtud a la contextualidad histórico-hermenéutica de la convención que, rechazando que existan unas propiedades “exclusivas” e inherentes del medio artístico, Fried postula (y sin duda, la postula justamente con este fin).

2- TEORÍA DE LA MODERNIDAD ARTÍSTICA SIN *TELOS*. La teoría de la modernidad artística de Fried profundiza la divergencia con respecto al formalismo, y también pone en el centro la “convicción”. Aunque no tenía aún una teoría de la modernidad artística, el formalismo concibió el proceso de desarrollo de los recursos de un medio artístico como proceso *simultáneamente* de enriquecimiento de recursos artísticos para ese arte, y de definición, determinación y delimitación cada vez más firme de ese arte por exclusión de lo “otro”, o estrechamiento de sus fronteras, y no pareció ver contradicción alguna en ello; no hay señal de que Fried haya contemplado esta posibilidad, y tal vez le resultaría ininteligible. Pero en la teoría de la modernidad artística de Greenberg, el proceso de “atrincheramiento” de las artes modernas es decididamente una “reducción”, ya que es esencialista su concepción del medio artístico, y su lógica de desarrollo es meramente negativa; y así, Fried no puede ver la “pureza” del medio artístico sino como empobrecimiento y “simplificación”, aunque acepte, con Greenberg, que esa simplificación suponga una complicación, llevada a los límites de la sutileza conceptual, para la tarea de producir arte convincente, y para la tarea crítica de dar cuenta de en qué radica su calidad. Por eso, para Fried, la modernidad artística se inicia con una pérdida. Pero su desarrollo no es el greenberguiano proceso de puesta a prueba y descarte, lógico e irreversible, de lo inesencial: ha de entenderse en términos de planteamiento y resolución de problemas. Fried reemplaza el criterio greenberguiano de

prescindibilidad (o inesencialidad), que era relativo a una esencia y basado en la exclusión, por el de “convicción”, relativo a un sujeto. En Greenberg, el descarte de una convención se producía cuando ésta se mostraba “prescindible”; Fried y Cavell designan ese mismo fenómeno como “pérdida de capacidad de convicción”. Pero en primer lugar, en Fried aquello que queda sin ser afectado por esa pérdida y se confirma como convención operativa del medio, no corresponde a una positividad óptica con carácter de realidad esencial: es simplemente algo que “psicológicamente” convence, y es ello lo único que lo justifica: no es, como en el formalismo, algo resultante de un incremento “lógico” de claridad o de una restricción más estrecha. Y en segundo lugar, la pérdida de convicción no es un proceso lógico e irreversible que afecte a determinaciones ópticas en torno a una esencia: es un fenómeno de creencia, que afecta a sujetos humanos, y es histórico y perfectamente reversible, pues lo que una vez dejó de convencer, podría volver a hacerlo, y a parecer imprescindible, o podrían llegar a parecer imprescindibles para un arte determinado cosas hoy inimaginables.

Al adoptar la noción cavelliana de “situación modernista” como crisis radical de fundamentos tradicionales (noción ella misma no carente de raíces greenberguianas), y bajo la fuerte influencia de ideas kuhnianas, Fried pone en el centro del arte moderno la crisis de identidad no ya de las prácticas artísticas tradicionales, sino del artista mismo: una crisis de convicción del artista en el sentido y valor de su propia actividad. Contra el formalismo, donde la actividad artística es una investigación transitiva dirigida hacia un objeto, Fried y Cavell sostienen que lo que se investiga en el arte modernista son instrumentos para producir convicción en el espectador, pero en primera instancia también en el propio artista. Y el conocimiento que eso proporciona es un conocimiento de sí, del propio sujeto de la actividad artística en aquello, que más profundamente lo constituye: sus convicciones; conocimiento que además no puede ser de carácter objetivante, pues versa de la convicción y del valor, de la creencia, en tanto que se experimentan en carne propia. Esto, creemos nosotros, constituye una diferencia fundamental de la posición de Fried con respecto al formalismo. La dialéctica y lógica del desarrollo de la modernidad artística será un proceso de *descubrimiento de sí mismo* por parte del artista, siendo idénticos el sujeto y el objeto del proceso, porque al establecerse la calidad como único objeto verdadero y último de investigación del arte moderno, y no la estructura de una esfera sensorial, o las propiedades de un medio artístico, o los recursos y procesos intrínsecos de un arte, la investigación no versa en realidad de otra cosa que de su propio sujeto investigador, siempre cambiante históricamente; por ello no hay *telos*.

Por ello mismo, la formulación de Fried toma un carácter agónico, y el paralelismo con la concepción kuhniana de la actividad científica lleva a una concepción ética de la práctica artística modernista, una carga ética que tampoco en el formalismo se presenta, aunque algún formalista insistiera en la “seriedad” de la tarea cognoscitiva que cabía otorgarle al artista. El modernismo cobra carácter de lucha espiritual; identificar, afrontar y solucionar satisfactoriamente los problemas heredados del pasado reciente es una obligación moral que distingue al artista modernista que la asume por su autenticidad, y al resto como inauténticos; y en el acierto o error de su respuesta se juega el artista, como el crítico, su integridad personal y profesional. Con la noción de “reconocimiento” Fried introduce un concepto que en Cavell estaba ligado a la cuestión ética de la aceptación de la incertidumbre de lo que no se puede conocer y establecer con certeza incontrovertible (por ejemplo, aquello que sólo es convencional, aunque no arbitrario), y de la responsabilidad personal contraída sobre las acciones tomadas en tales circunstancias. El artista modernista “reconoce” el medio *históricamente dado* con el que trabaja, acepta el compromiso de trabajar *bajo los límites*

*impuestos* por unas convenciones artísticas que nunca se podrían justificar en términos lógicos con certeza; al menos los acepta provisionalmente y como revisables, por ser la única manera de producir valor, y en la medida en que susciten convicción, sin entregarse a su destrucción nihilista como haría un escéptico: si decide alterarlos, es para poder seguir produciendo valor.

3- NOSTALGIA DE LA FIGURACIÓN. A pesar del compromiso crítico de Fried con el arte abstracto y de su desarrollo del concepto de “abstracción”, también late en el complejo argumento desarrollado por Fried en la crítica de arte de los años 60 cierta nostalgia de la figuración, tanto como de la representación, que se pone de manifiesto en su nota a pié sobre Manet de “Three American painters”, y a nivel teórico, en su teórica de la modernidad artística. Podría creerse que tampoco hay en esto nada que en sí sea contrario al formalismo, toda vez que los primeros formalistas partían del presupuesto de una práctica artística figurativa. Pero toma otro cariz si consideramos el modo como Fried entiende el inicio de la modernidad como “situación modernista”, situación de crisis que es también una *pérdida de recursos* representacionales, y no sólo los de la simple representación figurativa, sino de ciertos aspectos de ésta, sus recursos *expresivos*, o la representación dramática de la acción, así como la pérdida de una de las funciones tradicionales de las artes plásticas, que era la de representar *el mundo*; pérdidas que Fried presenta como irreparables (un formalista diría que, o bien son totalmente indiferentes, o bien son una ganancia para la autonomía de las artes). Precisamente en el discurso de Fried sobre la abstracción, esta nostalgia se manifiesta en una preocupación por la posible función representacional de un arte abstracto, y por sus capacidades expresivas y como vehículo de comunicación, preocupación que tiene su pleno desarrollo en la semántica de las artes plásticas de Fried. Ello es lo que lleva a Fried a interrogarse por la función representacional del “espacio óptico” y a ver en él la posibilidad última de una representación que lo es únicamente de las condiciones de posibilidad del *darse* el propio mundo *como visible*; y finalmente, es lo que lleva a Fried a ciertos aspectos de su interpretación semántica de las obras de Caro, que compara el grado de abstracción de su “representación abstracta” de la estructura misma de la realidad con la dificultad del acceso conceptual a lo “ordinario”. Es decir, que la motivación de fondo aquí es la sensación de una *pérdida del vínculo entre el arte y el mundo* que se establecía mediante la representación figurativa con todos sus recursos, y esto sí que es un modo de pensar que no es de ningún modo formalista: Fried está en las antípodas de la tesis fiedleriana de la “*producción* artística del mundo visible”. Bien puede, aunque es materia de conjetura, que esta sea una de las razones que inclinaron a Fried a la investigación sobre el arte anterior a los movimientos de vanguardia.

4- REFUNDICIÓN DE LAS CATEGORÍAS DE LA VISIÓN. El repudio de la dualidad forma/contenido es la gran ruptura de Fried con el formalismo en el plano metodológico; quizá más por estar formulado con vistas a tal ruptura que tomado en sí mismo, ya que el propósito del propio formalismo al sostener que si hay un contenido del arte, sólo puede ser su propia forma, no era otro que subvertir aquella dualidad. Fried opta por lo opuesto: hacer del “contenido”, un momento esencial de lo “formal”, y bien cabe entender que prolonga el propósito del formalismo al incorporar el propio “contenido” a la forma y hacerle contribuir a ella. Ese repudio es parte de una triple crítica metodológica del estatuto de las categorías formalistas: contra su carácter meramente “morfológico”, desatento al criterio de discriminación en función del contexto y de la interpretación de intenciones; contra la invariabilidad transhistórica de su contenido conceptual, carente de sentido histórico; y contra su dependencia de la polaridad forma/contenido, que las sitúa unilateralmente en el eje de la “forma” y las hace incapaces de discriminar todas las propiedades expresivas y aspectos relevantes de cuanto se sitúa del lado del “contenido”. En su crítica de arte, al menos desde

“Three American painters”, se corrige ya el estatuto de esas categorías, dotándolas de una perspectiva histórico-interpretativa, contextual e intencional, y no meramente “morfológica”, y propiciando la transformación del análisis formal en una hermenéutica, y esto sí lleva a ruptura con el formalismo. En su actividad historiográfica, las categorías formalistas se mantienen operativas, pero del modo que hemos llamado su “vida póstuma”, en un uso que hemos descrito como “metafórico”, como un “recuerdo” o señal del lugar dejado por ciertas problemáticas formalistas; así, reaparece la “ilusión”, simplemente, como la “representación” o “ficción”, y la “literalidad” como “puesta en escena” o “las condiciones de exhibición y recepción”, lo “corpóreo” resulta tener relación con la “tactilidad”, etc. El marco de la teoría de la teatralidad parecería suponer la ruptura de Fried con el sistema de categorías analíticas del formalismo, puesto que el tipo de discriminaciones que es necesario hacer sobre el corpus de obras artísticas de la época objeto de estudio para poder identificar la tradición y problemática de la teatralidad es imposible en el marco formalista; el mismo hecho de que historiográficamente se pueda establecer la existencia de esa tradición constituye un “mentís” a las narrativas historiográficas corrientes que, como Fried sugiere, combinan en proporción variable criterios estilísticos, extraídos del marco conceptual del formalismo, con otros temáticos, extraídos de la Iconología. Pero esto no significa la desaparición de las categorías formalistas, pues Fried las pone en juego cuando y como estima oportuno, cual es el caso de su diagnóstico del uso de recursos “lineales” como los que definen el estilo del Neoclasicismo en la “estructura lucido-hermética” de efecto absortivo, y otros ejemplos análogos. Más bien, donde se muestra el verdadero alcance crítico “antiformalista” de la historia de la tradición antiteatral es en la lectura “inversa” que el propio Fried sugiere de la historia de esa tradición y de su olvido estructural como base para el surgimiento de la mirada “óptica” y distante, y de la concepción “simplificada” de la actividad pictórica, que según Fried son propios del formalismo; y no tanto en una supuesta eliminación del léxico crítico y conceptual formalista, que sigue presente en su historiografía, aunque no del modo protagonista, literal y ostensible en que lo estuvo en la primera época de su actividad crítica, además [de estar](#) puesto al servicio de unas tesis, ideas y sensibilidad bien distintas a la formalista.

## 5- AJUSTE DE CUENTAS CON EL PUROVISUALISMO FORMALISTA

a) LEGITIMACIÓN DE LO CORPÓREO, LO TÁCTIL Y LO PROXIMAL. Fried se sirve del uso “metafórico” de las categorías formalistas en lo que se diría un deliberado ajuste de cuentas con el purovisualismo greenberguiano. La apertura del joven Fried a la tactilidad, se convierte después en un verdadero discurso apologético, donde lo táctil se toma con creces la revancha de su represión formalista en favor de lo óptico. Ya en su crítica de arte, aunque Fried comenzó adoptando el discurso purovisualista greenberguiano de la opticidad, y su interpretación de Pollock en términos de estructura composicional *all-over* y “espacio óptico”, terminó estableciendo las bases de la justificación histórica de un retorno a los valores táctiles y a la reactivación de la superficie del soporte pictórico en cuanto que factor susceptible de “contar como” objeto de un “reconocimiento” artístico. Lo que hace de la tesis friediana de un retorno a valores táctiles un punto crucial de discrepancia con el formalismo, no es en sí el haber aceptado la posibilidad histórica de este retorno y haberlo demostrado mediante análisis críticos de obras recientes, ya que en el sistema histórico “pendular” de Wölfflin estaba previsto ese retorno (aunque Greenberg no contaba con él), sino la aceptación sin reparos con que Fried presenta esa posibilidad: en Wölfflin, el formalista tiende a privilegiar los valores plásticos de lo óptico como expresión artística del grado más evolucionado, diferenciado y autónomo de la visión humana, y el retorno pendular a un período de valores táctiles y lineales por fuerza resulta un evento problemático, que sólo se explica como un fenómeno catastrófico, fruto de un cansancio del gusto y una pérdida de fuerza de las formas. Para Fried,



se trata de posibilidades igualmente legítimas: no es un purovisualista, y ahí hay una diferencia de posición importante. En cambio, las discrepancias con Greenberg respecto a si, por ejemplo, los bordes del lienzo son una “propiedad táctil” del soporte pictórico o si no lo son, y si por tanto, constituyen un criterio legítimo y compatible para organizar el espacio pictórico, son meras cuestiones de detalle.

Fried halla en la reivindicación de la “interioridad” subjetiva que acontece en la lectura cavelliana de Wittgenstein un tema que resuena perfectamente con su propio interés, desde época de sus primeros escritos sobre Caro, y proseguido en su historiografía, por la experiencia del cuerpo vivido “desde dentro”. Este interés por la representación de la corporeidad como vivencia, no es sino una manera sofisticada de retomar la vieja problemática formalista de la representación plástica (“visual”) de la proximalidad y la tactilidad, para defender, contra el formalismo, que la manera apropiada de representar lo absolutamente proximal, léase la experiencia de la corporeidad en cuanto que vivida “desde dentro”, no es la integración de datos parciales en una imagen “óptica” y totalizadora, sino una representación refractada de carácter “alegórico” o metafórico. El interés de Fried por la temática de la ceguera, y la propia noción de “absorción” como pérdida o negación de visión, son tanto negaciones del purovisualismo y de la primacía de lo “óptico” en artes plásticas, como otras tantas formas de reiterar la actitud favorable de Fried hacia lo táctil, que en su discurso aparece ahora bajo la forma de la noción análoga de lo “corpóreo”. Y en la reflexión de Fried sobre los “dos realismos”, óptico y táctil, en pintura, se presenta la expresión más clara de su hostilidad hacia el purovisualismo formalista, a veces casi como repulsa agresiva, como en el texto de *Menzel’s Realism* o de *Courbet’s Realism*.

b) SINESTESIA Y RECHAZO DE LA SEPARACIÓN DE ESFERAS SENSORIALES. La problemática en torno a la legitimidad pictórica de las “asociaciones táctiles” se puede considerar un episodio particular, por el desarrollo que adquiere en el propio formalismo, de la proscripción de la mezcla artística de sensibles en esta posición teórica, hecha explícita en el “principio de separación de esferas sensoriales”. Contraviniendo todo compromiso formalista con un tal principio de exclusión, Fried moviliza en su historiografía un discurso sobre la sinestesia, o más propiamente, sobre la multisensorialidad y la integración sensorial, que, sin carecer de precedentes en su crítica de arte de la década de 1960, se despliega sobre todo en sus investigaciones sobre los artistas del por él llamado “realismo corpóreo”, en particular Courbet y Menzel. No se trata de la sinestesia en sentido estricto, sino de todo un rango de asociaciones con carácter metafórico que, además de la totalidad de los sentidos propiamente dichos, pone en juego también la memoria, la imaginación, el concepto y todo un rango de experiencias que, insiste Fried, constituyen el modo como el sujeto inserto en un mundo vive su realidad, vivencia que en toda su riqueza el arte hace objeto de representación. Precisamente porque no se trata propiamente de un discurso sobre la sinestesia en sentido estricto, ello es buena muestra del carácter “alegórico” que tiene la representación artística en la obra de Fried, lo que en sí es opuesto a la intención formalista de eliminar toda mediación verbal; además de llevar a la noción de visión empática como modalidad de visión opuesta a la estética, óptica y distanciada: la visión empática, la que en última instancia es siempre puesta en juego en toda apreciación mínimamente profunda de la obra de arte, es una visión “sinestésica” en el sentido metafórico, laxo, y asociativo de la noción. Fried critica la modalidad de verdad que corresponde al “realismo óptico” dominante en la pintura moderna desde el Impresionismo, y que correspondía también al concepto que Greenberg tenía de la pintura; pero no la critica porque sea menos verdadera que la del realismo corpóreo, o “absortivo”, sino porque es *más estrecha*: de toda la riqueza de experiencia del amplio ámbito de la realidad, prescinde de la mayoría, para quedarse sólo

con una pequeña parte, y confundirla con la totalidad de la verdad. Peor aún, esa “verdad óptica pura” es cómplice de una actitud de escepticismo hacia el mundo, ya que al reducirlo a la pura impresión óptica, destruye la unidad coordinada de integración de los sentidos mediante la cual se nos da la rica trama de la realidad en la vivencia cotidiana del mundo.

Todo este discurso está al servicio de un argumento en que Fried pone en discusión la concepción del proceso de percepción como relación con el mundo que deriva de Johannes Müller (y que los formalistas asumieron a la hora de fundar la teoría del arte, como ellos pretendían, sobre bases de la ciencia fisiológica y psicológica más contemporánea), para defender en cambio la posición “sintetista” de Helmholtz como modelo más adecuado para ofrecer una explicación de la integración multisensorial en la experiencia cotidiana del mundo que no desintegre su efecto de realidad en una pluralidad de esferas aisladas y meramente fenoménicas de un modo que fomenta el escepticismo en el pensamiento, y en la práctica artística, la concepción “esteticista” de un arte separado de la realidad que Fried dice repudiar: también la experiencia del mundo tiene su “efecto realidad”, pero Fried aquí no parece dispuesto a aceptar que esa realidad pueda ser meramente un efecto. Con su reivindicación de lo corpóreo y de la integración sensorial, Fried asume algunas de las formulaciones de la crítica que al formalismo le dirigen algunos de sus detractores postmodernos: críticas que tienen resonancias de ideas de Crary y de Guy Debord, como la de haber burocratizado el ámbito de la sensorialidad humana dividiéndola en compartimentos estancos con vistas a su mayor rendimiento especializado, e imponiéndole una organización jerárquica, presidida por la visión, sospechosa de actuar en beneficio de los imperativos de la explotación tecnocientífica del sujeto y su instrumentalización en beneficio de los intereses de la sociedad moderna del trabajo, el capital y la mercancía; o críticas que parafrasean las de Foucault: que ha sido instrumento de la realización de un régimen visual de la vigilancia, el cual es asimismo el régimen de constitución de una subjetividad visual y escópica, pulsionalmente instrumentalizada por la economía capitalista de mercado a través de la propaganda.

c) REINSTITAURACIÓN DEL TIEMPO. Fried se aparta de lo que hemos denominado “principio de exclusión del tiempo”, y que en realidad es un presupuesto tácito en el que el formalismo sigue el análisis de Lessing: ya que la obra de arte plástica es un objeto material rígido e inmóvil, y representa una multiplicidad de diferencias que se dan a la vez en el espacio, el tiempo y su representación quedan fuera del alcance de sus recursos específicos salvo por sugerencia (en Lessing), o bien quedan fuera en términos absolutos (en los purovisualistas germanos). En “The case for abstract art”, la caracterización greenberguiana del tipo de experiencia específicamente estética exigida por el moderno arte abstracto se oponía al orden “dinámico” del tiempo, que quedaba ligado al diferimiento y al interés. Por el contrario, Fried reintroduce el tiempo en el ámbito de competencias de las artes plásticas. Ello es un correlato del compromiso que Fried suscribe con la reivindicación de lo corpóreo y su experiencia, que tanto como proximal es durativa, y a través de ella, de lo táctil y del tiempo: en el formalismo, una de las pegas que tiene la noción de tactilidad o visión cercana como referente de la organización de la representación artística es la *sucesividad o secuencialidad* que implica configurar una imagen completa y sinóptica del objeto representado por síntesis de múltiples imágenes o percepciones cercanas que sólo pueden ser sucesivas. Esta era en el formalismo una de las razones del estatuto siempre de *diabulus* que tenía lo táctil.

Se interesó, en cambio, Fried por dar cuenta de fenómenos de percepción temporal en el arte pictórico; primero en el abstracto, al recurrir para el análisis de cierto tipo de obras a la noción de un “tiempo óptico” virtual, desarrollado en un ficticio proceso de autoproducción, idea que luego deriva en la noción de una secuencialidad cromática, o efecto de sucesividad

inducido por los colores como recursos puramente plásticos. Pero lo que más se desarrolla en su historiografía es una reflexión sobre las modalidades temporales, instantánea y durativa, de la representación figurativa, ancladas en los rasgos ontológicos del medio pictórico, y ligadas al carácter expresivo del tema de la representación figurativa. De modo muy coherente, la modalidad durativa queda vinculada a la representación “absortiva”, y ésta a los valores “realistas” de la corporeidad. Y en un golpe contra el primado formalista de lo instantáneo o atemporal, Fried viene a mostrar con sus reflexiones sobre Manet y sobre los problemas de la representación en el retrato, el carácter constitutivamente aporético de la representación pictórica de lo instantáneo, que lleva a efectos de “congelación” e ininteligibilidad, y que está ligado a la destrucción de los recursos de significación tradicionales de la representación narrativa o descriptiva de figura humana, destrucción que es el precio que Manet paga por inaugurar la modernidad artística. Repensando la aportación histórica de Manet, Fried pone al descubierto el carácter “mítico” del supuesto de la instantaneidad del acto de percepción visual y del culto al virtuosismo “manual” de la técnica pictórica ultrarrápida que logra representarlo. El Impresionismo es el lugar de la conversión en una creencia elevada a principio pictórico, de lo que en Manet sólo era un mito, usado como medio para ciertos fines. Y en el formalismo, la instantaneidad se convertiría, por exclusión de todos los demás, en el único modo de temporalidad que podría ser adecuado a los recursos del arte pictórico “puramente visual”.

d) REINSTAURACIÓN DE LA TEXTUALIDAD Y LO ALEGÓRICO. En virtud de su aplicación generalizada del concepto de alegoría, Fried se opone frontalmente a las pretensiones formalistas, al menos en teoría de las artes plásticas (y también en teoría de la música) de que los recursos de las artes no verbales puedan sostenerse en la experiencia del arte sin necesidad de intervención del lenguaje verbal; pretensión que Fried critica bajo los términos “fundamentalismo”, “esencialismo” y “reducción”. El interés de Fried por la alegoría, en sentido más usual de este término, que es el de un lenguaje plástico que debe ser descifrado por medio de un código que no está dado por la propia obra, y que ni siquiera está formulado en el mismo “lenguaje” de la obra, sino en un lenguaje distinto, verbal, es en realidad un reconocimiento por parte de Fried del carácter inevitablemente alegórico de *toda* experiencia del arte. Ese carácter alegórico aparece como condicionamiento contextual de la comprensión del significado de la representación plástica de la acción y de la expresión gestual: el significado expresivo o intencional de los gestos, en su representación artística, no es inteligible sin un contexto suficiente, sea éste un código alegórico de equivalencias entre elementos figurativos de la representación y sus significados, o el texto escrito del drama, o un lapso suficientemente grande del curso de la acción “real”, uno de cuyos momentos es representado en la obra. La dificultad interna para el propio Fried es que, como esteta, también su aspiración es a la máxima inmediatez de la experiencia de la obra (ideal que tiene en común con el formalismo) y a la plenitud de acceso al significado; y se puede contar el interés de Fried por alegoría y contextualidad del significado un reconocimiento por su parte del constitutivo carácter limitado y condicionado convencionalmente de dicha inmediatez.

En Fried “alegoría” designa al menos tres cosas. Significa primeramente la alegoría en el sentido estricto y usual, el tipo de representación figurativa “codificada” que criticaron los primeros teóricos de la tradición antiteatral, así como la condición mediada de la comprensión de toda representación plástica que la problemática de ese tipo de representación pone de manifiesto, y con cuyos problemas hubo de habérselas la propia tradición antiteatral, como tradición artística basada en la figuración y con aspiración a lograr cierto tipo de plenitud e inmediatez en la experiencia del arte. Significa, en segundo lugar, el particular modo de autorreferencialidad que Fried denomina “alegoría real”, en que la obra alude a su propio

origen, en cuanto que la posibilidad de entender la obra de esta manera requiere mediación interpretativa. Y en tercer lugar, es un método para abordar el estudio de las obras de arte: el peculiar método interpretativo, en realidad analógico, de Fried, que entre otras cosas permite descifrar “alegorías reales”, pero también descubrir representaciones alegóricas de muchas otras cosas, no necesariamente “artísticas”: de la manera de entender la modernidad de los artistas de la generación de 1863; del vínculo entre lo consciente y lo inconsciente en la naturaleza; de la construcción técnica del cuerpo humano mediante la prótesis, etc. En virtud de ese método, Fried hace, en cierto modo, precisamente lo contrario que se propuso el formalismo con la noción de autorreferencialidad: en Fried la condición “alegórica” significa que en el arte siempre hay referencia, remisión a algo otro, aunque sea para volver a referirse a sí mismo, y esa mediación pasa por el código del lenguaje verbal y conceptual. En el formalismo, la autorreferencialidad del arte es un cortocircuito de su significado extraartístico, referencial y transitivo, una destrucción de dicho significado como referencia del arte al mundo, incluido el sujeto espectador y el artista: consiste en que los recursos plásticos “hablen” por sí mismos, directamente, en su propio “lenguaje”, y de cosas que sólo conciernen a ellos. Destruir así la referencia transitiva del arte a lo otro es “matar al mundo” en la experiencia del arte. Pero Fried no hace esto: no es matar al mundo sostener que el arte de Courbet puede ofrecer una representación alegórica de la experiencia interna del cuerpo; ni sostener que en Menzel un cuadro puede ser una alegoría de lo cotidiano, o que autores de la generación de 1863 o Caillebotte ofrezcan una representación del modo como entendieron sus contemporáneos la experiencia de la modernidad como serie de espacios cerrados que componen la red social. No lo es, pensar que la representación artística representa la experiencia vivida del mundo por el artista en su multiplicidad sensorial y en la coparticipación de la memoria, el concepto y la imaginación. El carácter alegórico del arte ofrece a Fried el argumento para sostener la ineliminabilidad del disputado vínculo entre arte y mundo, arte y experiencia, arte y realidad o cotidianidad, aunque sea a costa de poner en duda la inmediatez de la experiencia artística, que para Fried es también un aspecto fundamental de dicha experiencia si es verdadera y auténticamente artística.

6- SEMÁNTICA INTENCIONALISTA. Las preocupaciones por cuestiones de semántica en el formalismo, o bien son escasas, o se formulan de maneras lo bastante peculiares como para que lo que en esa tradición se entienda por “significado” tenga poco o nada que ver con lo que normalmente se entiende por tal. Greenberg es un caso claro: reconociendo un importante papel tanto a lo emotivo como al significado en el juicio crítico y la calidad artística, desemboca en una concepción extravagante del significado en artes plásticas, y además en una proscripción operativa de todo discurso sobre el mismo. Un tal discurso es, por el contrario, el que Fried practica en algunos de sus primeros textos, con decidida y temprana preocupación por el significado de la obra de arte, para desarrollar luego, primero en torno a la obra abstracta de Caro y Noland, y luego en su historiografía, toda una reflexión semántica. Incluso cuando se trata de obras abstractas, Fried trata de abordar el significado y racionalizarlo, poniéndolo en palabras, y categorizándolo moralmente en función de su contenido, como sucedía con la noción negativa de “emoción abstracta” en Francis Bacon o en el escultor británico Epstein. Fried hace así incluso con las obras más aparentemente abstractas, y de aquí su especulación con el “significado abstracto” de al menos cierto tipo de obras abstractas. Esto es una contravención flagrante de la proscripción de Greenberg, que consideraba que justamente *no se podía hacer* semejante tipo de discurso. Con esa contravención juega el propio Fried aún un tiempo, llevado por la discusión en el *New Criticism* en torno a la no-parafraseabilidad del significado en *cierto tipo* de poesía, posición por la que Cavell tomó partido en “Aesthetic problems of modern philosophy”.

Esta preocupación semántica se desarrolló en mejor terreno en la interpretación gestual y corporal de la escultura abstracta de Caro, donde resultó fecundo el acercamiento y diálogo con Cavell, cuya preocupación por los problemas de la comunicatividad del gesto y el lenguaje verbal era exactamente paralela a las de Fried; aunque dicha preocupación de Fried es anterior a su encuentro con Cavell, ya que Fried describe su primer contacto con obras de Caro en 1962, como una experiencia de expresión gestual. Para Fried, pues, la obra artística se presenta como un medio de transmisión de significado e intención, en términos análogos a como el cuerpo lo es para la subjetividad humana, o alma. Y ese significado no es una “emoción plástica pura” como las de Greenberg, Bell o Fry; no se trata de la noción de “forma significante”, cuyo formalismo, por otro lado, es ya de por sí problemático; y menos aún sería lo captado en tal significado, como sucedería en un formalismo más *avant la lettre*, una estructura formal de relaciones entre elementos plásticos: en todo caso, ésta será su soporte y su medio de transmisión, pero no su significado. Se trata de una intencionalidad, dice Fried, “como la de un gesto, como la de un grito”, y más tarde, una manera de vivir el mundo, o la propia corporeidad, que el artista expresa en su obra, y el intérprete puede poner en palabras. El mayor paralelismo con Cavell se da en el hecho de que el papel del cuerpo, que en la obra es su materialidad, es ambivalente, porque tan pronto es medio como posible entorpecedor de la transmisión del significado, y esto es lo que lleva a Fried tanto a la noción de “cuerpo abyecto” como al debate con el literalismo sobre el antropomorfismo, y a una polémica contra su concepción materialista de la corporeidad. En Caro, es así como explica Fried el abandono de la figuración y la forma orgánica: no es la apariencia orgánica del cuerpo que gesticula, sino la reconstrucción “abstracta” de la estructura del gesto, lo que permite mejor la expresión escultórica del significado gestual. El desarrollo natural de esta inquietud está en la historiografía de Fried, que dirige su atención a las tradiciones de arte centradas en la representación de la figura humana, y del significado intencional de su gesto y de su acción, haciendo imprescindible la atención a las propiedades expresivas de la representación.

## 7- EL ACTO DE RECEPCIÓN

a) EMPATÍA Y PARTICIPACIÓN. El formalismo prestó poca atención a los fenómenos de recepción: se situaba o bien en el lado de la producción o en el análisis de la obra. Fried hace del hecho de que las obras pictóricas están hechas para ser vistas una “convención primordial” del medio del arte pictórico, lo cual sería completamente irrelevante para el formalismo: ¿para qué iban a estar hechas, si no? Su historiografía parte del supuesto de que la representación presupone, exige, y hasta produce, diversos tipos de espectador, y desarrolla sus investigaciones sobre diversas culturas pictóricas en torno a esos distintos tipos de subjetividad “espectatorial” (si se acepta el término), lo que encuentra su lógico desarrollo al presentar al artista como primer espectador de su propia obra. En su análisis de la recepción de la obra artística, Fried contrapone dos tipos básicos de mirada: una participativa, proyectiva o empática, que tiende a penetrar en el espacio de la representación, y a identificarse participativamente y dejarse llevar por la ficción que en ella hay representada, una mirada que vive las propiedades expresivas de la obra y su espacio de ficción con la misma vividez que la vida real; mientras que la otra, “estética”, permanece “fuera”, distante y atenta a valores técnicos y a la naturaleza de artefacto de la obra artística. En el acto de recepción hay una dinámica de “cercanía” y “lejanía” de la mirada, y de comunicación del significado. “Cercanía” es lo que acontece cuando la experiencia es de inteligibilidad y comprensión del significado expresivo de la obra y el espectador la “vive”; “distancia”, e incluso “confrontación”, lo que acontece cuando, por contra, la obra sólo se le presenta en su literalidad de objeto, como opacidad, pudiendo llegar a la duda escéptica sobre su valor y la condición “convencional” de su artisticidad. En época de la tradición antiteatral, la negación

del espectador y de su relación con la obra es garantía de “cercanía”. El fracaso de la tradición antiteatral en lograrla da lugar, tras Manet, a una situación en que para garantizarla no sirve ya la negación del espectador, sino sólo negociar adecuadamente su presencia y relación con la obra: comienza la época del modernismo. Y a su vez, esto da lugar a un “hecho de la historia natural de la sensibilidad”: el predominio de la mirada “estética”, distante y pasiva, que ve la obra como mera unidad decorativa total, sin conectar emotivamente con sus valores expresivos ni captar interpretativamente su significado; esta es la forma de mirar común del espectador formalista de mirada esteticista, pero también la del teórico literalista. Un modo de mirar cuyo origen en ese “hecho de la historia natural” investiga la historiografía de Fried.

El tipo de mirada “estética”, tal como Fried la caracteriza, distante y analítica, sólo puede ser la del formalismo, y para más señas, la de Greenberg. Esta caracterización hay que situarla dentro del debate que Fried desarrolla sobre y contra la noción de la relación estética con la obra de arte como relación de “contemplación”, que es la que sin duda Fried, esté en ello acertado o no, atribuye al formalismo; y en ello parece darle a Fried la razón la descripción de dicha relación que Greenberg ofrece en el ya mencionado “The case for Abstract art”, en términos kantianos de “desinterés”, que el crítico vinculó con un distanciamiento del mundo y una perspectiva puramente “fenoménica”, hedonista, y contemplativa sobre él. Frente a la presunta mirada distante del formalismo, Fried presenta la mirada empática como aquella capaz de hacerse cargo de una más amplia gama de la verdad recogida en la representación artística, y de connotaciones, efectos y significados de ésta, la única capaz de animar los rasgos de lo que de otro modo parecería un artefacto inerte, “mero objeto arbitrario”. El repudio de la dualidad forma/contenido en el plano metodológico implica el ejercicio de algo así como una mirada empática, porque en el tipo de análisis de “contenidos” que Fried propone, son relevantes las propiedades expresivas de las obras figurativas. Según Fried, ambas pulsiones escópicas, estética y participativa, se encuentran en conflicto, y ese es el diagnóstico de los fenómenos de desgarró y distorsión de la mirada que según Fried atraviesan las obras de Eakins o Menzel, poniendo al descubierto el hecho de que la visión no es la neutra y objetiva facultad cognitiva que el formalismo creyó que era. En “Some notes on non-composing” y otros textos de mediados de la década de 1960, Fried censuró la actitud “compositiva”, relacional y totalizadora en el acto de la recepción, actitud que es la del formalista, quien sólo ve en la obra una totalidad relacional de elementos decorativos, y se aleja de ella en busca de la visión distante y totalizadora que le permita captar el artificio compositivo “formal” gracias al cual está producida, resistiéndose a dejarse afectar por la fuerza y la inmediatez de sus efectos expresivos, sin lograr elevarse a la comprensión intuitiva del contenido expresivo transmitido en la obra en el verdadero acto de comprensión que además revela su significado pleno. Ello suponía una crítica hacia el formalismo, con su purovisualismo, su elemento residual de estética proporcionalista (cifrado justamente en la explotación del pensamiento “geométrico” y relacional), sus tentaciones hedonistas y decorativistas, y su ideal tácito de visión totalizadora y lejana.

Al establecer la relación entre mirada estética y mirada empática como relación de primariedad y derivación en que la modalidad primaria es la empática, Fried presenta el modo de mirada que él cree característico del formalismo como un derivado. La mirada estética y distante del formalismo surge por autorrepresión y corrección de un modo de mirar más primitivo, el empático, que es también más profundo, y además, el verdaderamente necesario para la activación de las propiedades expresivas de la obra, aunque potencialmente incontrolable; la mirada estética es una reacción de autolimitación ante la incapacidad de aceptar que es necesaria la proyección empática del espectador en algún grado mínimo para que haya experiencia artística y la obra sea significativa. Igual que el racionalismo surge del

miedo escéptico a que la realidad sólo sea un sueño, afirmando dogmáticamente la objetividad de la realidad y tratándola cognitivamente como un “objeto”, la mirada estética es una formación reactiva que surge del temor a una invasión de la obra de arte por la subjetividad del espectador, de un miedo a la reducción de la obra a la fantasía del sujeto en su acto empático de proyección; un temor que es distinto de la cautela de la sensibilidad antiteatral hacia la función del espectador, pues a los ojos de ésta, la mirada estética bloquea igualmente la inmediatez de la vivencia imaginativa y la vividez de la representación, y la sensibilidad antiteatral, al afirmar ambas, puede llegar a consecuencias radicales de desaparición del objeto artístico (la mirada estética afirma, por contra, su objetualidad). El problema para el propio Fried es que precisamente también es una amenaza teatralizadora que la fuerza empática del sujeto pueda rebasar la experiencia de la obra y cobrar autonomía respecto a ella. La problemática en que Fried se adentra así, ya la había enfrentado el formalismo, que la dejó atrás cuando, tras haber estado fascinado por la “Teoría de la Empatía”, decide afirmar la objetividad de la obra artística y la consistencia propia de las estructuras de la visión, frente a las coloraciones expresivas que siempre tiene la representación artística. Por contra, Fried toma partido por la empatía, por las cualidades expresivas, y *dentro de ciertos límites*, por la participación activa de la subjetividad del espectador en la recepción de la obra.

Esto lleva a Fried, en *Menzel's Realism*, a su estudio de las estéticas de la empatía (aunque también al descubrimiento de su vínculo histórico con los orígenes del formalismo), y a la especulación en torno a una facultad de proyección empática que resulta no ser muy diferente a la facultad de desciframiento de alegorías que está activa en su propio método de “lectura” de obras artísticas por analogías. Fried llega así a una antropomorfización generalizada del campo de la representación artística, y a la fantasía de la “fantasmagoría”, una percepción masivamente antropomorfizada de la realidad del mundo de objetos, que hace superflua la presencia de verdaderos sujetos humanos (posibilidad rechazada por Cavell). Difícil es precisar hasta qué punto esto es compatible con un formalismo, pero en cualquier caso, le es ajeno: más allá de algunos aspectos generales, la propia evolución del formalismo en un autor como Wölfflin se terminaría alejando de los escarceos iniciales con la psicología de la empatía. Sucede lo contrario en Fried, que en el fondo, y desde la época de sus textos sobre Kenneth Noland, Morris Louis y sobre todo Anthony Caro, concibe la obra de arte según el modelo expresivo del cuerpo humano y de las cualidades expresivas de su gestualidad y fisionomía, capaz tanto de comunicar un significado intencional como de revelar la entera catadura moral del alma que lo habita, del modo que Cavell hizo explícito en *The Claim of Reason* al proponer el cuerpo como modelo de la estética y el arte, y la psicología como estrategia heurística de la crítica y la teoría del arte; o del modo como el propio Fried más vagamente formulaba años antes, al decir que la aclaración de los problemas estéticos subyacentes a la crítica de arte requería del apoyo de una “filosofía de la mente”.

A pesar de que existieron versiones del formalismo que, precisamente por pensar el arte desde el lado de la producción, ponían en duda la noción de contemplación y desinterés junto con la importancia del juicio de gusto y la pertinencia de las categorías estéticas, versiones según las cuales la mirada del artista era una mirada que *produce* lo que representa al mismo tiempo que lo conoce (noción que a Fried le debe parecer teatralizante, pues su ideal es el de “ver el mundo sin ser visto”, y en este ideal el acto de ver el mundo *no lo produce al verlo*), no son éstas, sino la greenberguiana, la versión casi únicamente tenida en cuenta por Fried. Fried critica la “distancia estética” de la contemplación por dos razones. Primero, porque no permite el proceso de transmisión del significado en que Fried cifra la plena experiencia de la obra de arte como experiencia positiva de valores y comunicación (y frente a toda experiencia de alienación, cuya potencial utilidad crítico-negativa explota la concepción

“vanguardista” del arte, en sus versiones clásica y “postmoderna”). Y segundo, porque conlleva idea del arte como algo distanciado del mundo, en lugar de concebirlo como el medio de transmisión de experiencia vivida del mundo que Fried piensa que es. Pese a todo, hay un nivel en el que Fried no es capaz de renunciar totalmente a la noción de desinterés, y es en la medida en que las pretensiones de los enfoques de historia social reducirían tanto la práctica artística como los juicios de crítica y espectador, es decir, todo el ámbito de la “convicción”, a la condición de meros efectos del condicionamiento de las prácticas sociales en general y de las instituciones y fuerzas políticas, esto es, a superestructura ideológica o epifenómeno social. Fried siempre sostiene cuando menos que un argumento demostrativo en favor de esa pretensión no lograría disipar la convicción. Pero no puede ofrecer a su vez contraargumentos que se opusieran a una argumentación reductiva sociologista concluyente. Una apelación a los “modos de vida” wittgensteinianos como “dato” primario no tiene fuerza suficiente para ello.

b) PRIMADO DEL ESPACIO IMAGINARIO MENTAL SOBRE LA VISIÓN. La reflexión e investigación de Fried sobre la posición crítica y teórica antiteatral, a la cual él se suscribe, pone de manifiesto una discrepancia más profunda, si cabe, con el formalismo. Tiene su fundamento en los términos mismos en que se plantea el problema de la teatralidad, en virtud de los cuales la relación entre representación artística y espectador cobra un carácter negativo por principio, que destruye la capacidad de convicción de la representación; y tan teatral es el exhibirse de ésta ante el espectador, como la mirada que éste lanza sobre aquélla, mirada que se “contagia” y adquiere el poder o la desgracia de teatralizar, a su vez, todo lo que mira, provocando su distanciamiento. De aquí la tendencia de la sensibilidad antiteatral a salvar la distancia interpuesta entre obra y espectador, negando el espacio en que se da esa relación (la llamada “escena clásica de la representación”), así como uno u otro de los polos que en él se ponen en juego. El procedimiento habitual en la tradición antiteatral fue negar el espectador; pero Fried señala que una radicalización de la posición antiteatral puede llevar a la supresión de la obra, a fin de eliminar el carácter teatralizador del acto en que la mirada se fija en el objeto; y entonces la experiencia de la obra tiene lugar en el espacio mental subjetivo de la fantasía del espectador, a costa de la obra misma. Así sucede en el proyecto teórico de Barthes o de Baudelaire, con el precedente de la “poética pastoral” del paisaje de Diderot, donde hay más de fantasía del espectador que de observación de lo que la propia obra da; constatamos que esto estaba estrechamente relacionado con la noción de mirada “participativa” y con el papel de la facultad de la “empatía” en el acto de recepción.

La disolución de la escena de la representación es la disolución de la obra, como objeto separado, en la subjetividad del espectador, y bajo esta luz el formalismo aparece ahora como una respuesta frente a tal amenaza: con su mirada “estética” y distante, afirma la independencia objetual de la obra frente a toda actividad imaginativa subjetiva y toda proyección emotiva del espectador; pero lo irónico es que esta forma de mirada es justamente la que lleva la peor parte en la reflexión friediana sobre el acto de recepción. Y aunque Fried celebra la salvaguarda de la visualidad en la propuesta de liquidación de la relación tradicional con el pasado de Manet, frente la propuesta radical, “aurática”, de Baudelaire, y advierte de los riesgos de la posición de Barthes, la paradoja es que la posición antiteatral, en principio planteada como un intento de asegurar la convicción, preservando la independencia de la obra artística frente al espectador y a sus condiciones de recepción, llevada a su extremo, amenaza con destruir esa independencia y reducir la obra a una excrecencia de la vida anímica interior del sujeto, en una negación de la visión y del presente que radicaliza paradójicamente el ideal antiteatral. Para colmo de paradojas, al desembocar en la negación de la visualidad, sea negando el objeto artístico, sea su espectador, y terminar situando la experiencia del arte



en el espacio mental imaginativo del espectador, la sensibilidad antiteatral conduce a algo muy similar a lo que acontece en el literalismo, al poner en escena la obra artística como objeto-en-situación, para producir una “situación total” según el modelo de la experiencia estética bruta, inobjetiva, cuyo único contenido es aquello que le aporta la vivencia subjetiva del espectador. En ella, literalismo y tradición antiteatral encuentran una insospechada afinidad. Por eso dijimos que en el literalismo y la antiteatralidad, los extremos se tocan.

## 9- CONCEPCIÓN DEL ACTO CREATIVO

a) **CARÁCTER COGNITIVO.** Desde la perspectiva kuhniana que adopta Fried, siguiendo a Cavell, la concepción de la actividad artística que el formalismo sostiene es positivista: se trataría de una investigación sobre algún tipo de positividad ontológica, sobre las estructuras del material sensible y las condiciones de representación de la percepción, o sobre los recursos, mecanismos y procesos creativos de un arte y sus materiales. Los formalistas más “cognitivistas” declaraban su empirismo sensista, afirmando que, frente al conocimiento científico conceptual, el arte es una investigación sobre casos particulares, cuyos resultados no son válidos más que para casos concretos; que es un modo de conocimiento basado en representaciones sensoriales de lo sensible en términos de sus mismos materiales sensoriales y sin pasar por el concepto; y que no cabe hablar en ese sentido de “progreso”. Sin embargo, desde una perspectiva kuhniana eso es positivista, por otorgar excesiva importancia al objeto investigado. Fried, kuhniano, ve la actividad artística a la luz del hecho de que no en toda época se entendió del mismo modo la tarea y la problemática del arte; para él, lo importante es la comunidad artística y la naturaleza del compromiso que mantiene unidos a todos sus miembros, y la experiencia subjetiva de convicción de éstos en su propia tarea. El carácter cognitivo de su actividad está dirigido sólo a ellos mismos.

b) **PROXIMALIDAD.** A la dualidad de cercanía y distancia de la mirada en el acto de recepción corresponde una dualidad en la dinámica del acto creativo: la que alterna el momento “inmersivo” de actividad, que para Fried es totalmente proximal respecto al soporte, repetitivo e inconsciente (rasgos característicos de lo “absorto”), y el momento “especular” de juicio, detención, separación y aguda consciencia, que hace del artista el primer crítico y espectador de su propia obra. Esto último es lo que se jugaba en la crítica que en tiempos formuló Fried contra el “pensamiento geométrico” y la composición: como estrategia heurística de creación, sería incapaz de producir una verdadera unidad; y Fried detecta cierta inautenticidad en el proceder creativo que actúa tentativamente y “compone” una obra sin dejarse llevar por el impulso inicial de la intención creativa: sería como hacer de todo el acto creativo un único momento especular. Un proceder “formalista”, distanciado, aproximativo, inductivo (de las partes al todo) y basado en una premeditada, artificiosa y arbitraria calibración de relaciones, que en artes plásticas sería el equivalente aproximado a los procedimientos “estructuralistas” de la vanguardia musical que Cavell criticaba por aquel entonces (aunque con importantes diferencias que indicamos en su momento, y que harían difícilmente aplicable a esas vanguardias musicales la versión “plástica” que Fried propone de la crítica de Cavell). Contra el formalismo, crear no es un acto “visual”, calculador y distante de composición de relaciones, sino un dejarse llevar por la idea total del efecto (o en Stella, de la estructura), sin detenerse a comprobar y ajustar resultados a lo largo del proceso, que debe tener lugar “a ciegas”. En la “no-composicionalidad”, Fried quiso hallar el común denominador de los procedimientos de todos los que a él le parecían los mejores artistas de su época, combinando lo que Fried veía en el proceder deductivo de Stella o Noland con algo que veía en este último y en las obras de Anthony Caro en cuanto a intensidad de los efectos. Pero ese vínculo no era muy convincente, además de que la modalidad deductiva radical de

Stella incitaba al equívoco literalista, y el propio pintor abandonó ese proceder. Fried abandonó también esta línea de reflexión, y más adelante (“How Modernism works”) ha vuelto ocasionalmente al lenguaje greenberguiano sobre el fundamento de la calidad de la obra en “relaciones”; pero crítica en cambio la noción formalista de un proceso de composición aditivo como forma plausible de producir y organizar una obra artística, denostando tanto el abuso formalista del concepto de “composición”, como la estética antiformalista de la ruina, lo parcial, lo inacabado y el fragmento en Benjamin y su escuela.

c) OJO Y MANO. Podría parecer que el énfasis que pone Fried en el papel del cuerpo en el acto y en los automatismos, y en su carácter repetitivo y durativo, es paralelo al que el formalismo puso en “la mano” y lo técnico, así como en el aspecto procesual de ese acto; supondría, con respecto a la versión de Greenberg o de Fry, una recuperación de su valor, al desarrollar el planteamiento de Greenberg (en términos de lo automático frente a lo voluntario) pero subvirtiéndolo al valorar lo automático. Pero contra el formalismo, al hacer así, Fried tiende a depreciar precisamente el papel del “ojo” y la visión en el proceso creativo. Y por más que en *Manet’s Modernism*, por ejemplo, afirme el requerimiento mutuo de “ojo” y “mano”, en muchas ocasiones (por ejemplo, en sus especulaciones sobre el proceso creativo de Courbet) lo contraría; llegando también, por otro lado, a devaluar el proceso técnico, “la mano”, bajo el cliché de “la ejecución”, que parece como si requiriese un “algo más” para hacer de su producto algo artístico con un valor intelectual añadido, recayendo así en el tipo de actitud que mostraron Fry o Greenberg. Además, lo que Fried propone como modelo gestual del acto de creación pictórica es el cliché de un “gesto pictórico” (mano derecha, pincel/mano izquierda, paleta) que como análisis del acto y proceso de este arte, o de cualquier otro, es genérico y pobre, y no sólo desde el punto de vista del formalismo: lo mismo podría servir para caracterizar muchas otras actividades, y suscita la sospecha de que no es más que una excusa que se da Fried para poder hablar de corporeidad a su gusto. En realidad, la reflexión sobre el acto creativo que propone Fried se plantea desde la perspectiva del espectador y la recepción, pues Fried considera que el acto de producción de una obra, siempre que se reflexiona sobre esa obra, está situado en un momento inaccesible del origen, que nunca está presente; y no es extraño que su caracterización del gesto pictórico sea tan insatisfactoria como la que un aficionado cualquiera a la música clásica podría ofrecer, por ejemplo, de la técnica gestual del director de orquesta.

d) HEROÍSMO ROMÁNTICO. A pesar de la cautela de Fried frente a manifestaciones excesivas, descontroladas, patéticas o sentimentales de la subjetividad, la imagen “exaltada” que ofrece de la figura del artista es heroica, titánica y agónica, y su discurso en este punto a veces oscila entre la muscularidad competitiva del lenguaje deportivo y la grandilocuencia del elitismo culturalista. Individualista, Fried reivindica sin reservas el valor de la originalidad (aunque no de la excentricidad), e incluso, como Cavell, el arte romántico; y romántica es, en el fondo, su concepción de la actividad artística. Sin ello no se entiende el *pathos* heroico de superación y la relación agónica de compromiso y rivalidad con la tradición, en términos de los cuales describe el papel del artista en el proceso modernista, por influjo de Harold Bloom y otros actuales estudiosos de la psicología del artista, pero en concordancia con intereses personales de Fried, presentes ya en época de su “Morris Louis”.

10- METODOLOGÍA Y PAPEL DE LA CRÍTICA. La cuestión de si la función principal del discurso no-historiográfico sobre arte, es decir, “la crítica” en sentido genérico, debe ser o no la valorativa, no da la medida de un acuerdo o desacuerdo con el formalismo en general, puesto que en el seno de éste hubo tanto posiciones teoricistas como otras que acentúan el papel judicativo de la crítica; en todo caso, mostraría un acuerdo bastante fuerte

de Fried con Greenberg, al primar ambos la función valorativa. En cambio, la divergencia con el formalismo comienza por la “transformación hermenéutica” de las categorías del análisis formal, de la que hemos hecho ya observaciones más arriba. Pero no acaba ahí. Fried entiende el papel de la crítica de arte en el sentido propuesto por la teoría normativa de la Estética de Cavell, y puesto en práctica por la historiografía de Fried, de que el discurso crítico, e incluso el discurso teórico de los propios artistas sobre su obra, ha de ser “dato” para otros discursos sobre el arte, a pie de igualdad con las obras mismas, poniendo la figura del crítico casi en paridad con la del artista, de la que toma algo de su carácter heroico y agónico. Greenberg no estaría en absoluto de acuerdo, insistiendo en que “lo único que hay que hacer es mirar las obras”; y podemos decir que aquí Greenberg sí hubiera expresado la opinión de cualquier otro formalista: el discurso sobre el arte propiamente tal, versa de obras y prácticas artísticas, no de otros discursos sobre éstas. También es muy poco formalista el haber hipertrofiado, como lo hacen Fried y Cavell, el carácter moral de la crítica de arte; a esta función moralizante contribuye el hacer de los discursos sobre el arte un dato a pie de igualdad con las obras mismas: ello ayuda a determinar las intenciones del artista que están tras la obra, y el juicio sobre la calidad artística de la obra es al mismo tiempo un juicio sobre la cualidad moral de las intenciones de su autor y la autenticidad de su acto de creación, donde la obligación del crítico es denunciar al farsante, dentro de una estética de la suspicacia de tipo cavelliano, y con una intransigencia que polariza el discurso crítico.

11- MÉTODO HISTORIOGRÁFICO. El formalismo, conforme con su teoría del arte, quiso reformular la Historia del Arte, basándose en cierta comprensión de la actividad cognoscitiva del arte, como historia evolutiva de las formas y de los modos artísticos de visión manifiestos en las obras, sin atender a los avatares de su recepción, e incluso con independencia de sus autores, sea como individuos o como colectivo. Ésta es para Fried una propuesta de universalización del arte como totalidad desde la perspectiva de la forma, que además de impersonal, Fried encuentra ahistórica. La historiografía de Fried es análoga al “giro historicista” en Historia de la Ciencia propiciado por Kuhn, con su inserción de la ciencia en las prácticas de una “comunidad científica”, y consuma el rechazo de una concepción “positivista” del arte como actividad cognitiva orientada al conocimiento de objetividades y estructuras sensoriales (conceptualizables o no), en favor de una concepción relacional que vincula el artista a su crítica y su público y a sus estructuras intencionales compartidas de valores y convicciones, de lo que se sigue el postulado de igual prioridad de obras de arte y textos críticos o declaraciones de los artistas como fuentes. Y su preocupación por la recepción pública y crítica de la obra artística como campo discursivo es análoga a la preocupación de Kuhn por el impacto de la ciencia como actividad social en la cosmovisión colectiva, cosa que sería inconcebible para el formalismo desde su “historia interna de las formas”. Nacido como teoría del arte, el formalismo conserva cierta hostilidad hacia el enfoque histórico; Fried reivindica, por contra, la “producción de diferencia histórico-artística” como máximo valor epistémico de la historiografía, y deber profesional del historiador.

En suma, hemos visto que los aspectos de discrepancia de Fried con el formalismo, si se atiende adecuadamente a los matices y la precisión, superan con mucho los de afinidad. Procede a continuación intentar determinar la posición del propio Fried, y ver si en ella encontramos una razón de esta discrepancia; con lo cual pondremos final a estas “Conclusiones”, y con ellas, al conjunto de nuestra investigación.

## Finale: *un modernismo sin formalismo*

Nuestra investigación nos ha mostrado en Michael Fried un autor que piensa en un lenguaje tomado del formalismo y con conceptos originados en éste (a veces bajo otra designación), y que piensa, entre otros problemas, algunos que fueron centrales para el formalismo, pero desde una posición que no es formalista y que sólo mantiene acuerdo con el formalismo en ciertos aspectos concretos. En Stanley Cavell y en Michael Fried encontramos un intento de reformulación no formalista del Modernismo; tomando prestada una expresión de Ramón Rodríguez<sup>3</sup>, podríamos llamarlo una “transfiguración hermenéutica” del modernismo. Un “modernismo” que, sobre todo en Fried, y en Cavell bastante menos, se hereda a través de, y vinculado a, una posición que era formalista, la de Clement Greenberg, pero que en estos dos autores más recientes deja de ser formalista, y se refunde con una fuerte componente vitalista y romántica, sin dejar de ser “modernismo”, es decir: una concepción normativa y “conservadora” del arte moderno o de vanguardia. La noción de “modernismo” designa siempre un modo de plantearse su actividad por parte del artista, y una cierta actitud de éste hacia la tradición de su propia práctica artística, antes que ningún estilo, procedimiento o conjunto particular de recursos plásticos, y antes que ningún corpus teórico definido de categorías de análisis crítico; pero esta determinación del “modernismo” nunca fue tan evidente como lo llega a ser en la formulación de Fried y Cavell.

A través del magisterio de Greenberg, Fried mantiene la herencia de las categorías formalistas de la visión; pero Fried se inició en el uso de esas categorías subiendo al tren de un discurso formalista, el de Greenberg, que más que en marcha, terminaba ya la etapa final de su largo viaje, e iniciaba su declive. La posición de Fried es un edificio construido sobre ruinas: las ruinas del fracaso del proyecto formalista. En Fried, la transformación del modernismo pasa por una profunda transfiguración del léxico formalista, redefiniendo en cada aplicación el contenido de los términos analíticos para cada situación histórica y caso particular; y pasa, también, por una “alegorización” del uso de esos términos, que los satura de verbalidad y los somete a la mediación de las cadenas discursivas de la analogía, contaminándolos de metafóricidad sinestésica. Por ello, Fried no supone un desarrollo vivo de la tradición formalista, pues altera sus categorías de un modo contrario a la intención con que fueron creadas por el formalismo (que era hablar de las obras plásticas “según su propio lenguaje”), y opuesto a su construcción “inductiva” formalista. Es, como dijimos, una suerte de “vida póstuma” de las categorías formalistas, que en Fried se han convertido ya en unos tópicos (en sentido aristotélico), unos lugares comunes a cuyo uso establecido se refiere Fried, para subvertirlos.

Fried es un teórico interesado por la relación entre arte y mundo, por la capacidad de la representación, figurativa o abstracta, para convencer y para cumplir una función de representación veraz, que no “mimética”, de la experiencia vivida del mundo por el sujeto humano, que tiene lugar en la inserción del hombre, ser corpóreo y encarnado, en lo cotidiano como realidad compleja en que confluyen percepciones de múltiples sentidos, la experiencia interior del cuerpo, las emociones, la memoria, el lenguaje verbal, la comunicación con los otros y el trato cotidiano con los objetos que deja huellas de su uso en la historia: en esa inserción se nos da el mundo. Un pensamiento, el de Fried, profundamente historicista y atento a las condiciones existenciales concretas de realización de la actividad artística, que incluyen la corporeidad, el tiempo durativo, la repetición, lo inconsciente, y las convenciones

---

<sup>3</sup> El préstamo procede del título de su libro, *La transformación hermenéutica de la fenomenología: una interpretación de la obra temprana de Heidegger*, Madrid: Tecnos, 1997.

de herencia tradicional, cuyo sustrato único e irreductible es la inserción en una comunidad artística de practicantes de las diversas artes y de la crítica y la teoría del arte, así como la relación retórica y comunicativa con un público y un determinado tipo de espectador, y en última instancia, estructuras compartidas de valoraciones que producen convicción y que motivan a los individuos, artistas, críticos o espectadores, a continuar, desarrollar y, en su caso, modificar “revolucionariamente” sus prácticas artísticas siempre específicas, y su relación con las obras de arte. Sustrato siempre cambiante de modos de vida, anclados en convicciones profundamente necesarias, a los cuales llamamos “arte” y “artes”.

Como crítico, Fried se declara “antiteatral”, y la poética subyacente a la posición antiteatral tiene algo de “realista”, aunque en Fried eso no se entienda en sentido mimético. El artista y el teórico antiteatrales se preocupan por la capacidad de convicción de la representación, que es su capacidad de afirmar la veracidad de lo que ella representa. Fried se opone a las ideologías de la vanguardia que pretendieron negar y destruir la capacidad de convicción del arte, y con ella, la capacidad de la mirada como medio de acceso a la realidad que puede recoger un amplio ámbito de experiencia vivida del mundo; ideologías que profundizan el abismo escéptico que separa al hombre moderno de su mundo. Una de ellas es el literalismo; pero el formalismo, que hizo posible el literalismo, bien pudiera ser otra. Preocupado por aquello que arruina esa capacidad de convicción y función de vínculo con la realidad, la estética de Fried, como la de Cavell, es una estética de la suspicacia, donde el acto de exhibición de la obra, y cuanto está hecho para exhibirse, queda marcado por una sospecha fundamental de inautenticidad, instaurando una relación básica de desconfianza entre el arte y su espectador, que la capacidad de convicción debe vencer a cada momento. Por eso el crítico asume el papel moral de desenmascarar el nihilismo y la autocomplacencia ocultos tras las producciones artísticas aparentemente arriesgadas, pero en realidad mediocres, de nuestra época; también por eso comparte el crítico con el artista su desafío y su situación. De aquí la investigación de Fried sobre la constitución del sujeto de la experiencia estética y la del sujeto del acto de creación (es decir, sobre el espectador y el artista), y sobre la dinámica experiencial del arte como lugar de su comunicación. De aquí, también, el extraño cruce de sobriedad y moderación clasicista con *pathos* romántico, de su exaltada visión de la figura del artista, solitaria, heroica y prometéica, enfrentada a la tarea titánica de comunicar un significado para el cual no le vienen dados medios válidos de expresión, y que difícilmente su público puede entender. Por ello, la exigencia formalista de “cierre” de la obra se transforma en Fried en un requisito artístico de completud semántica del sentido de la obra y de responsabilidad de la intención de su autor, que corresponde a una cavelliana exigencia de autenticidad en el arte. Lo central en la experiencia del arte es encontrar en él la manifestación de la búsqueda inquieta del alma del artista, que se descubre a sí misma no en la certidumbre y el aseguramiento, sino en la duda, la incertidumbre y la superación de la crisis, las cuales afronta con una actitud que, siendo consciente de la magnitud de la dificultad, es y quiere ser al propio tiempo optimista y convencida de su propia capacidad para remontarla.

El argumento de Fried muestra finalmente que formalismo, antiteatralidad y literalismo están unidos como tres tramos de un círculo. Formalismo y literalismo son para Fried el anverso y reverso de una misma manera distanciada de mirar el arte: se tocan por el lado de la reducción objetual del arte; el formalismo es responsable histórico del literalismo, que sólo desarrolla el formalismo, dando “un paso más”. Ver la obra de arte sólo como forma es para Fried verla como mera “decoración”, negar su significado; de aquí a reducirla a un objeto, y a creer que ese objeto es arbitrario, sin valor, hay sólo un paso. Formalismo y sensibilidad antiteatral se tocan por el lado de la afirmación de la soberanía de la obra de arte, del objeto artístico, y de la actitud de indiferencia y la negación hacia su espectador, al precio

de mantener una cierta distancia entre ambos en la experiencia del objeto artístico, en el acto de recepción. Pero el literalismo y la sensibilidad antiteatral, llevada a su extremo, se tocan por el lado del desbordamiento de ese objeto por la intensa vivencia imaginativa del espectador. En la medida en que sensibilidad antiteatral y teatralidad (o literalismo) son opuestos que, llevados a su extremo, se tocan, y que las propias condiciones de realización del ideal antiteatral son ellas mismas teatrales, como señala Stephen W. Melville, se entiende la sugerencia de Robert Smithson de que siempre “hay dos Michael Fried”: un Fried, de sensibilidad firmemente antiteatral, resistiendo siempre a otro Fried, potencialmente tentado por una solución literalista al problema de la teatralidad, que suprimiría la obra como objeto separado de su espectador. También se puede entender esta sugerencia en el sentido de que, junto al Fried de sensibilidad antiteatral, hubo y continúa habiendo otro que habla en un *lenguaje* formalista sobre problemas que pertenecen a la herencia histórica del formalismo, y que comparte algunas de las ideas de éste, pero se opone a muchas otras. Podemos decir que en Fried quedan los restos (las ruinas) de un formalismo que nunca es eliminable, tanto como hay en el aparente “formalismo” de Fried, incluso cuando era un joven seguidor de Greenberg, algo muy exclusivo de Fried, que nunca puede ser reducido a formalismo, ni tampoco soslayado.

En nuestra “Introducción”, propusimos tres posibles respuestas a nuestra pregunta sobre la relación entre Fried y el formalismo, que dimos provisionalmente por descartables; ahora podemos justificarlo. Ninguna de ellas distingue dos aspectos en un discurso que puede parecer ostensiblemente formalista, como sucedió con el de Fried en una cierta época. Una cosa son los conceptos e ideas del formalismo, y los problemas que se planteó y que intentó formular y resolver, y a los que tendió a buscar determinado tipo de respuesta, satisfactoria para la sensibilidad y la posición característicamente formalistas. Otra cosa es, justamente, la *actitud* formalista hacia esos problemas, el tipo de respuestas que les ofrecía, y a las que buscaba dar cauce mediante esas formulaciones y conceptos; aunque sea cierto que hay una íntima conexión entre una posición teórica y el lenguaje que se crea para formularla, de modo que en el formalismo aquellos conceptos son legítima e imprescindible expresión de las inquietudes y actitudes típicamente formalistas: unos y otras constituyen lo que el formalismo es. Pero en Fried encontramos algo que las tres respuestas no parecen haber tenido en cuenta: un caso en que se asumen algunos de los problemas del formalismo, y se emplean algunos de sus conceptos como herramientas de su resolución, para llevarlos por otros senderos, desarrollarlos en una dirección distinta, y para defender tesis, posiciones e ideas, que corresponden a una sensibilidad que ya no es formalista; y donde se funden íntimamente con otra serie de conceptos y problemas que nada tienen que ver con los formalistas, y que proceden de la intensa lectura “existencialista” que Cavell ha ofrecido de Wittgenstein. De las hipótesis que habíamos descartado en la introducción, podemos ver ahora que cada una tiene su *parte* de razón, pero ninguna de ellas es cierta del todo. La primera, que sospecha que en la historiografía de Fried, bajo el ropaje aparentemente ajeno al formalismo de su *mise en scène*, se oculta el formalismo, es válida *en este sentido*: que bajo ese ropaje se ocultan conceptos operativos de procedencia formalista (lo óptico como lo distante, lo táctil como lo corpóreo y proximal), y problemas que se plantean desde los orígenes del formalismo (como el de la representación plástica, o “visual”, de lo absolutamente proximal). Tiene razón la que allí llamamos “respuesta intermedia”, en el sentido de que llega un momento en que es tal la dificultad de Fried para dar voz a sus intereses con el legado formalista, y tantas las transformaciones que Fried obra en él, que su discurso pierde toda conexión *aparente* con el formalismo. Y la tercera respuesta, negativa, acierta en el sentido de que, aunque parta de la aceptación del legado formalista por respeto a la obra de Greenberg, Fried da desde muy pronto señas de esos intereses con personalidad

propia. Gracias a su encuentro con Cavell, Fried halló la manera de dar voz y desarrollar un universo completamente personal de inquietudes, que da señales de presencia desde sus primeros escritos, pero al cual el legado formalista recibido a través de Greenberg, por sí mismo, no hubiera dado salida.

Ahora bien, ya que no es formalista, ¿cuál es la posición de Fried? Hemos visto que Fried entiende la experiencia de la obra artística como un fenómeno empático de comunicación intersubjetiva; es reveladora su preocupación por el significado de la obra artística, y su concepción de ese significado, y de la relación autorial obra-artista, es fuertemente intencionalista, con una enorme carga ética, en torno a la noción de “autenticidad”. Fried concibe la obra artística como un vehículo formal de significado, el artista como alguien con una tarea que cumplir y un mensaje que comunicar, y la experiencia artística como acto en que se expresa una profunda experiencia vital del mundo y se hace manifiesto un profundo compromiso del artista. La capacidad comunicativa de la obra de arte es en todo análoga con la capacidad expresiva de la interioridad del cuerpo y del lenguaje, hasta tal punto que se diría que para Fried, la obra de arte es como un cuerpo, un rostro humano: su naturaleza es análoga a la de un ser humano, a la de una persona. No nos resistimos a reproducir un pasaje de Bakhtin sobre el debate entre “estética expresiva” (incluyendo a todos los autores de la Estética de la Empatía) y “estética impresiva” (según Bakhtin, la de Wölfflin, Hildebrand, Hanslick; es decir, la formalista), que ya hemos citado en otro lugar de nuestro estudio:

Para la primera corriente [la “estética expresiva”], el objeto estético es expresivo como tal, es expresión externa de un estado interior. Con esto, lo importante es lo siguiente: lo expreso no es algo significado externamente (el valor objetivo), sino la vida interior del propio objeto que se expresa, su estado emocional y volitivo y su orientación; sólo en función de esto puede hablarse de una vivencia participada. [...] Para la estética expresiva, el objeto estético es el hombre, y todo lo demás es animado, humanizado (incluido el color y la línea). En este sentido se puede decir que la estética expresiva concibe todo valor estético espacial como cuerpo que expresa un alma (estado interior); la estética viene a ser la mímica y la fisiognómica (mímica petrificada). El percibir externamente un cuerpo significa vivenciar sus estados interiores, tanto corporales como anímicos, mediante la expresividad interior. [...] El objeto estético aparece como sujeto de su propia vida interior, y es precisamente en el plano de esta vida interior del sujeto estético en tanto que sujeto donde se realiza el valor estético, o sea, en el plano de una conciencia, en el plano de una vivencia participada del sujeto, en la categoría del yo<sup>4</sup>.

Con esta ayuda, no es difícil categorizar la posición de Fried, si fuera necesario, con un término bien conocido en la historia de las ideas estéticas: es un caso claro de posición expresionista, lo cual ya ha sugerido algún intérprete, como Tony Ross<sup>5</sup>; y su debate con el formalismo se entiende como una manifestación renovada de la disputa entre formalismo y expresionismo sobre la naturaleza del arte. Emparentados, pero enfrentados, ambos compartieron ámbito de origen intelectual e histórico-cultural, problemas teóricos e incluso muchos conceptos; por ello, el expresionismo forma parte de la peripecia histórica del propio formalismo, y los autores formalistas fundacionales, que nunca dejaron de reconocer el poder expresivo y los efectos emotivos de las formas artísticas, se enfrentaron ante la misma disyuntiva que los autores expresionistas, quienes, a su vez, emplearon conceptos formalistas para formular sus posiciones; pero al final, sus opciones teóricas respectivas fueron diferentes.

Fried no emerge como crítico “formalista” completamente armado, de una vez por todas y desde el principio, e incluso en el momento de su carrera donde más abiertamente se

<sup>4</sup> Mikhail Bakhtin, Tatiana Bubnova, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, 1982, p. 62.

<sup>5</sup> Cfr. su “Paradoxes of authorship and reception”, RV:180-184.

acerca a un formalismo más declarado y ortodoxo, que quizás sean los años entre 1964 y 1966 (el año de aparición de “Shape as form”), se detectan signos de su descontento hacia el molde estrecho del formalismo; por ello dijimos que el formalismo de Fried, además de ser producto de una incorporación tardía, no llegó a ser nunca del todo consumado. Quizás Greenberg fue importante para Fried y Cavell como ejemplo ético antes que como modelo teórico, y lo llegó a ser por lo segundo sólo gracias a que lo era por lo primero. Para ambos autores la figura y los textos de Greenberg son una autoridad importante y una fuente de inspiración, pero también son objeto de una reinterpretación en cuyo contexto el nexo con la tradición formalista de ciertas ideas greenberguianas que Fried y Cavell consideran claves, se debilita. Greenberg no se veía a sí mismo como un moralista (es nuestra opinión, de hecho, que era en el fondo un hedonista), aunque dijera admirar a Diderot por haberlo sido. Pero Cavell y Fried sí lo vieron como tal, y este fue uno de los motivos que les atrajeron a sus ideas: admiraron de él su intransigencia, su noción regulativa de “fidelidad a la propia experiencia”, su tono seguro de sí, su independencia su liderazgo en el campo del gusto y; en el “purismo formal” de su actitud probablemente vieron un tónico necesario contra la autoindulgencia de la cultura y el gusto contemporáneos. El arrogante papel que Fried confiere al crítico como formador del canon de gusto, cuando no exactamente “formalista”, sí sigue al menos claramente las consignas greenberguianas: es esto, para muchos, lo que identifica la concepción “modernista” del papel de la crítica valorativa, que desde la retirada postmoderna del modernismo estaría fuera de juego. Sin un autor con la voz crítica segura, certera, con el tono implacable de Greenberg, ¿hubiera llegado Fried a interesarse alguna vez por los conceptos y teorías del formalismo? Sobre esto sólo cabe ya especular.



# BIBLIOGRAFÍA

## A) FUENTES

### 1 - TEXTOS DE MICHAEL FRIED

La presente bibliografía de Michael Fried no pretende ser exhaustiva. De sus textos críticos de los años 1960 sobre pintura o escultura contemporáneas, algunos difícilmente accesibles, incluimos todos aquellos de cuya existencia hemos podido tener noticia, la mayor parte de los cuales hemos leído y empleado en nuestra investigación. Algunos de éstos han conocido diversas reimpresiones (a veces simultáneas a su publicación original). Consignamos sólo las publicaciones originales y, en caso de que sean de importancia, algunas de sus reimpresiones y traducciones, incluidas las españolas, cuando las hay. Muchos de sus textos de época posterior, han sido versiones previas de capítulos de sus monografías de historia del arte, que después se han integrado en ellas sin alteraciones importantes, y así lo indicamos. Asimismo, indicamos aquellos textos que han sido recogidos en la recopilación *Art and objecthood*. No hemos recogido aquí sus libros y publicaciones como autor de poesía. El orden de este listado es cronológico, aunque sólo aproximado, atendiendo a la fecha de publicación.

Reseña de *The world of James McNeil Whistler*, de Horace Gregory, *Arts Magazine*, 34 (Jan. 1960), pp. 10-12.

Reseña de *Toulouse-Lautrec*, de Henri Perruchot, *Arts Magazine*, 35 (Sept. 1961), pp. 72-73.

“A question of form” [reseña de *My sad captains*, de Thom Gunn], *New Left Review*, no. 12 (Nov.-Dec. 1961), pp. 68-70.

“Visitors from America”, *Arts Magazine*, 36 (Dec. 1961), pp. 38-40.

“Epstein amid the Moderns”, *Arts magazine* 36 (Jan. 1962), pp. 50-52. [EaM]

“Marxism and Criticism” [reseña de *Permanent Red*, de John Berger], *Arts Magazine*, 36 (Jan. 1962), pp. 70-72. [MaC]

“The winter’s tale”, *Arts Magazine*, 36 (Feb. 1962), pp. 65-66.

“Paintings for the blind”, *Arts Magazine*, 36 (Mar. 1962), pp. 22-24. [PfB]

“White writing and Pop art”, *Arts Magazine*, 36 (Apr. 1962), pp. 26-28.

“Two success stories”, *Arts Magazine*, 36 (May-June 1962), pp. 26-28

“Words are easy” [reseña de *Works and days*, de Irving Feldman], *The Review*, no. 2 (June-July 1962), pp. 44-46.

“Bacon’s achievement”, *Arts Magazine*, 37 (Sept. 1962), pp. 28-29. [BA]

“Reputations II – The achievement of Robert Lowell”, *London Magazine*, n.s., no. 2 (Oct. 1962), pp. 54-64.

“New York Letter”, *Art International*, 6 (Oct. 25, 1962), pp. 62-76; extracto en *Art and objecthood*, pp. 279-280. [NYL 1]

“New York Letter”, *Art International*, 6 (Nov. 25, 1962), pp. 53-56; extracto en *Art and objecthood*, pp. 281-286. [NYL 2]

“New York Letter”, *Art International*, 6 (Dec. 20, 1962), pp. 54-58; extracto en *Art and objecthood*, pp. 287-8. [NYL 3]

“New York Letter”, *Art International*, 7 (Jan. 25, 1963), pp. 68-70, 72. [NYL 4]

“New York Letter”, *Art International*, 7 (Feb. 25, 1963), pp. 60-64; extracto en *Art and objecthood*, pp. 289-293. [NYL 5]

“New York Letter”, *Art International*, 7 (Mar. 25, 1963), pp. 51-52. [NYL 6]

“New York Letter”, *Art International*, 7 (Apr. 25, 1963), pp. 54-56; extracto en *Art and objecthood*, pp. 294-296. [NYL 7]

“New York Letter”, *Art International*, 7 (May 25, 1963), pp. 69-72; extracto en *Art and objecthood*, pp. 297-303. [NYL 8]

“The Goals of Stephen Greene”, *Arts magazine* 37, nos. 8-9 (May-June, 1963), pp. 22-27. [TGSG]

“Anthony Caro”, en *Anthony Caro, Sculpture 1960-1963*, cat. exp. Whitechapel Art Gallery, London, Sept.- Oct. 1963, s.p.; reimpr. como “Anthony Caro”, *Art International* 7 (Sept. 25, 1963), pp. 68-72; reimpr. en *Art and objecthood*, pp. 269-276. [AC]

“Bad form” [reseña de *Abstract Painting*, de Michel Seuphor], *New York Review of Books*, Oct. 17, 1963, p. 17.

“Some notes on Morris Louis”, *Arts Magazine* no. 37 (November 1963), pp. 22-27. [SNML]

“New York Letter”, *Art International*, 7 (Dec. 5, 1963), pp. 66-68; extracto en *Art and objecthood*, pp. 304-307. [NYL 9]

“New York Letter”, *Art International*, 7 (Dec.-Jan. 1963-64), pp. 54-56; extracto en *Art and objecthood*, pp. 308-311. [NYL 10]

“New York Letter”, *Art international*, 8 (Feb. 15, 1964), pp. 25-26; extracto en *Art and objecthood*, pp. 312-313. [NYL 11]

Reseña de *American tradition in painting*, de J. W. McCoubrey, *New York Review of Books*, Mar. 19, 1964, p. 19.

“New York Letter”, *Art International*, 8 (Apr. 25, 1964), pp. 57-61; extracto en *Art and objecthood*, 314-315. [NYL 12]

“New York Letter”, *Art International*, 8 (May 25, 1964), pp. 40-44; extracto en *Art and objecthood*, pp. 316-323. [NYL 13]

“New York Letter”, *Art International*, 8 (Summer 1964), pp. 81-82; extracto en *Art and objecthood*, pp. 324-326. [NYL 14]

“Frank Stella”, en *Toward a New Abstraction*, cat. de la exp., Jewish Museum, New York, 19 Mayo-15 Sept. 1963, p. 28; reimpr. en *Art and objecthood*, pp. 277-278. [FS]

“Modernist Painting and Formal Criticism”, *American Scholar*, no. 33 (Autumn 1964), pp. 642-648.; incorporado como sección I a la “Introduction” de *Three American Painters*.

“The confounding of confusion”, *Arts Yearbook*, 7 (1964), pp. 37-45.

*Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, cat. de la exp. en Fogg Art Museum, Cambridge, Mass., Apr. 21-May 30, 1965 y Pasadena Art Museum, July 6-August 3, 1965, pp. 4-53; reimpr. como “Three American Painters” en *Art and Objecthood*, pp. 213-265. [TAP]

“Anthony Caro and Kenneth Noland: Some notes on not composing”, *Lugano Review*, vol. 1 no. 3-4 (Summer 1965), pp. 198-206. [SNNC]

“Jackson Pollock”, *Artforum*, 4 (Sept. 1965), pp. 14-17; extracto de la sección dedicada a Pollock en el catálogo de *Three American painters*.

“Jules Olitski's New Paintings”, *Artforum* 4 (Nov. 1965), pp. 36-40. [JONP]

“‘Hover’ by Kenneth Noland”, *Fogg Art Museum, Acquisitions 1964* (1965), pp. 60-63.

“‘Blue Veil’ by Morris Louis”, *Fogg Art Museum, Acquisitions 1965* (1965), pp. 177-181.

Contribución a VV.AA., *Art Criticism in the Sixties*, s.p.

“Shape as Form: Frank Stella's New paintings”, *Artforum* 5 (Nov. 1966), pp. 18-27; reimpr. en *Art and objecthood*, como “Shape as form: Frank Stella's Irregular Polygons”, pp. 77-99. [SaF]

“Olitski and Shape”, *Artforum* 5 (Jan. 1967), pp. 20-21. Breve texto de Fried acompañado de unas declaraciones del artista; el texto de Fried quedó incorporado en “Jules Olitski”.

“The Achievement of Morris Louis”, *Artforum* 5 (Feb. 1967), pp. 34-40. Publicado simultáneamente en *Morris Louis 1912-1962*, cat. exp., Los Angeles Country Museum of Art, 15 Febr.-26 Mar. 1967, Museum of Fine Arts, Boston, 13 Abr.-24 Mayo 1967; City Art Museum, St. Louis, 16 Jun.-6 Ago. 1967, pp. 7-24. Revisado y ampliado en el texto de la monografía *Morris Louis*, de 1971.

“New Work by Anthony Caro”, *Artforum* 5 (Feb. 1967), pp. 46-47; reimpr. en *Art and objecthood*, pp. 173-179. [NWAC]

“Ronald Davis: surface and illusion”, *Artforum* 5 (Apr. 1967), pp. 37-41; reimpr. en *Art and objecthood*, pp. 176-180. [RDSI]

“Jules Olitski”, en *Jules Olitski: Paintings 1963-1967*, cat. exp., Corcoran Gallery, Washington D.C., Apr. 28-June 11, 1967; Pasadena Art Museum, Aug. 1-Sept. 10, 1967; San Francisco Museum of Art, Sept. 26-Nov. 5, 1967, pp. 5-22. Reimpr. en *Art and objecthood*, pp. 132-147. [JO]

“Art and objecthood”, *Artforum* 5 (June 1967), pp. 12-23; reimpr. en *Art and objecthood*, pp. 148-172. [AaO]

“Two Sculptures by Anthony Caro”, *Artforum* 6 (Febr. 1968), pp. 24-25; reimpr. en *Art and objecthood*, pp. 180-184. [TSAC]

“Introduction”, en *Anthony Caro*, cat. de la exp. en Hayward Gallery, Londres, 29 Enero-9 Marzo 1969, pp. 5-16. [IAC]

“Manet's Sources: Aspects of his Art”, *Artforum* 7 (Mar. 1969), pp. 28-82; reimpr. en *Manet's Modernism*, pp. 23-165.

“Recent Work by Kenneth Noland”, *Artforum* 7 (Summer 1969), pp. 28-82.; reimpr. en *Art and objecthood*, pp. 185-188. [RWKN]

“Thomas Couture and the theatricalization of action in 19<sup>th</sup> Century French painting”, *Artforum* 8 (June 1970), pp. 36-46 [TCTA]

“Caro's abstractness”, *Artforum* 9 (Sept. 1970), pp. 32-34; reimpr. en *Art and Objecthood*, pp. 189-92. [CA]

*Morris Louis*, New York: Abrams, 1971, 220 pp., ils. Versión revisada y ampliada de la introducción al catálogo *Morris Louis: 1912-1962* de 1967; reimpr. como “Morris Louis” en *Art and Objecthood*, pp. 100-131. [ML]

“Problems of polychromy: new sculptures by Michael Bolus”, *Artforum* 9 (June 1971), pp. 38-39. Reimpr. en *Art and Objecthood*, pp. 193-196. [PoP]

“Larry Poons's New Paintings”, *Artforum* 10 (May 1972), pp. 50-52. Reimpr. en *Art and objecthood*, pp. 197-201.[LPNP]

“Toward a supreme fiction: Genre and Beholder in the Art Criticism of Diderot and his Contemporaries”, *New Literary History*, vol. 6 no. 3 (Spring, 1975), pp. 543-585. Versión previa del cap. 2 de *Absorption and theatricality*.

“Absorption: a master theme in eighteenth-century French painting and criticism”, *Eighteenth-Century Studies*, vol. 9 no. 2 (Winter 1975-1976), pp. 139-77. Versión previa del cap. 1 de *Absorption and theatricality*.

“Absorption and theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot”, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, no. 154 (1976), pp. 753-777.

“Anthony Caro's Table Sculptures”, en *Anthony Caro: Table Sculptures 1966-1977*, cat. exp. itinerante del British Council, London: British Council, 1977; s. p. Reimpr. en *Art and objecthood*, pp. 202-209. [ACTS]

Reseña de *The artist and the writer in France: Essays in honour of Jean Seznec*, *Art Bulletin*, June 1977, pp. 290 ss.

“The beholder in Courbet: His early self-portraits and their place in his art”, *Glyph: Johns Hopkins Textual Studies*, 4 (1978), pp. 85-129; versión previa del cap. 2 de *Courbet's Realism*, con escasas variantes.

*Absorption and theatricality: Painting and beholder in the age of Diderot*, 1<sup>a</sup> ed., Berkeley: University of California Press, 1980; 2<sup>a</sup> ed., Chicago: University of Chicago Press, 1988; xvii, 249 pp., ils.; trad. cast. *El lugar del Espectador: Estética y Orígenes de la Pintura Moderna*, trad. Amaya Bozal, Madrid: Antonio Machado, 2000; 276 pp., ils. [AT]

“Representing representation: On the central group in Courbet's *Studio*”, en Stephen J. Greenblatt (ed.), *Allegory and representation: Selected papers from the English Institute, 1979-80*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981, pp. 94-127; reimpr. en *Art in America*, 69 (Sept. 1981), pp. 127-33, 168-173.

“Painter into Painting: on Courbet's *After Dinner at Ornans* and *Stonebreakers*”, *Critical Inquiry*, vol. 8 no. 4 (Summer, 1982), pp. 619-649. Versión previa del cap. 3 de *Courbet's Realism*.

“How Modernism works: A response to T. J. Clark”, *Critical Inquiry*, vol. 9 no. 1 (Sept. 1982), pp. 217-234; reimpr. en: Francis Frascina (ed.): *Pollock and After*, pp. 65-79. [HMW]

“The structure of beholding in Courbet's *Burial at Ornans*”, *Critical Inquiry*, vol. 9 no. 4 (June, 1983), pp. 635-683. Versión parcial del cap 4 de *Courbet's Realism*.

“Painting memories: On the containment of the past in Baudelaire and Manet”, *Critical Inquiry*, vol. 10 no. 3 (Mar., 1984), pp. 510-542. [PM]

“Courbet's Metaphysics: A reading of *The Quarry*”, *MLN*, vol. 99 no. 4 (September 1984), pp. 787-815. Mayormente incorporado como final del cap. 4 de *Courbet's Realism*.

“Realism, writing and disfiguration in Thomas Eakins's Gross Clinic, with a postscript on Stephen Crane's upturned faces”, *Representations* no. 9 (Winter, 1985), pp. 33-104. Versión preliminar de *Realism, Writing, Disfiguration*.

“Antiquity now: Reading Winckelmann on imitation”, *October*, no. 37 (Summer 1986), pp. 87-97. [AN]

“Forget It: A response to Richard Shiff”, *Critical Inquiry*, vol. 12 no. 2 (Winter 1986): 449-52.

Contribución a VV. AA., "Theories of art after Minimalism and Pop", *passim*.

*Realism, writing, disfiguration: on Thomas Eakins and Stephen Crane*, University of Chicago Press, 1987; 215 pp., ils. [RWD]

"Courbet's 'femininity'", en *Courbet Reconsidered*, cat. exp. The Brooklyn Museum of Art, 1988, pp. 43-53; reimpr. como cap. 6 en *Courbet's Realism*.

"Salons", en *A New History of French Literature*, ed. Denis Hollier, Cambridge: Harvard University Press, 1989, pp. 476-481.

*Courbet's Realism*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1990; 378 pp., ils.; trad. cast.: *El Realismo de Courbet*, trad. Amaya Bozal, Madrid: Antonio Machado Libros, 2003; 370 pp., ils. [CR]

"Altmayer's face: On 'Impressionism' in Conrad, Crane, and Norris", *Critical Inquiry*, vol. 17 no. 1 (Autumn 1990), pp. 193-236.

"Response to Bill Brown", *Critical Inquiry*, vol. 18 no. 2 (Winter 1992), pp. 403-410.

"Manet in his Generation: the Face of Painting in the 1860's", *Critical Inquiry*, vol. 19 no. 1 (Autumn, 1992), pp. 22-69; incorporado como cap. 4 en *Manet's Modernism*.

"Anthony Caro: Midday", *Artforum International*, vol. 32 no. 1 (September 1993), p. 139.

"Baby at Play (1876)", en John Wilmerding, ed., *Thomas Eakins and the heart of American life*, cat. de la exp., London: National Portrait Gallery, 8 Oct. 1993-23 Jan. 1994, pp. 82-83.

"David et l'antithéâtralité", en *David contre David*, ed. Régis Michel, actas del congreso, Musée du Louvre, París, 6-10 diciembre 1989, París: La Documentation Française, 1993, 2 vols.: vol. I, pp. 199-227. [DeA]

"Impressionist Monsters: H. G. Wells's The Island of Doctor Moreau" in *Frankenstein and Monstrosity*, ed. Stephen Bann, London: Reaktion Books, 1994, pp. 95-207

"Between Realisms: from Derrida to Manet", *Critical Enquiry*, vol. 21 no. 1 (Autumn 1994), pp. 1-36; incorporado con variantes mínimas como cap. 5 en *Manet's Modernism*.

*Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860's*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1996; 647 pp., ils. [MM]

"Géricault's Romanticism", en *Géricault*, ed. Régis Michel, actas de congreso, Musée du Louvre, París, 1996, Paris: La Documentation française, 1996, vol. II, pp. 641-659.

"An Introduction to my Art Criticism" [texto introductorio de la recopilación de sus escritos críticos; firmado a 28 de Mayo de 1996], en *Art and objecthood*, pp. 1-74. [AIMAC]

"Thoughts on Caravaggio", *Critical Inquiry*, vol. 24, no. 1 (Autumn, 1997), pp. 13-56. [ToC]

*Art and objecthood: Essays and reviews*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1998; 333 pp., ils.; trad. cast: *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*, trad. Rafael Guardiola, Madrid: Antonio Machado Libros, 2004; 364 pp., ils. [AO]

“Joseph Marioni”, *Artforum International*, vol. 37 no. 1 (Sept. 1998), pp. 149. [JM]

“Optical allusions”, *Artforum International*, vol. 37 no. 8 (April 1999), pp. 97-101, 143, 146. [OA]

“Caillebotte's Impressionism”, *Representations*, no. 66 (Spring 1999), pp. 1-51; reimpr. en: Norma Broude (ed.), *Gustave Caillebotte and the fashioning of identity in Impressionist Paris*, New Brunswick, N.J. and London: Rutgers University Press, 2002; pp. 66-116. [CI]

“Commitments” [contribución al “Presidential Forum” de la convención anual de la Modern Language Association de 1999], *Profession*, 2000, pp. 12-20.

“James Welling's *Lock*” en: *James Welling: Photographs 1974-1999*, cat. exp., Columbus, OH: Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, 6 May-13 Aug. 2000; Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 10 Sept.-10 Dec. 2000; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 6 May-26 Aug. 2001), pp. 25-28. [JWL]

“Response to Caroline A. Jones”, *Critical Inquiry*, vol. 27, no. 4 (Summer 2001), pp. 703-705.

*Menzel's Realism: art and embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven and London: Yale University Press, 2002; 313 pp., ils. [MR]

“Roger Fry's Formalism”, conferencia pronunciada en la Universidad de Michigan, 2 y 3 de Noviembre, 2001, en: *The Tanner Lectures on Human Values*, ed. Grethe B. Peterson, Salt Lake City, Utah: University of Utah Press, 2004, pp. 1-40. [RFF]

“Being there: Michael Fried on two pictures by Jeff Wall”, *Artforum International*, vol. 43, no. 1 (Sept. 2004), pp. 53-54. [BT]

“Espoir”, trad. Jean François Allain, en: *La Parenthèse du moderne*, ed. Marianne Alphant, actas congreso, París, Musée national centre d'art moderne Georges Pompidou, 21-22 de Mayo, 2004, Paris: Centre Pompidou, 2005, pp. 59-70. [ESP]

“Without a trace” [sobre obras de Thomas Demand], *Artforum International*, vol. 43 no.7 (March 2005), pp.199-203, 262. [WT]

“Barthes's *punctum*”, *Critical Inquiry*, vol. 31 no. 3 (Spring 2005), pp. 539-574; trad. cast.: *El punctum de Barthes* (“Infralevés”, n ° 9), Murcia: CENDEAC, 2008, 92 pp. [BP]

“Thomas Struth” [reseña de exposición en la Marian Goodman Gallery], *Artforum International*, vol. 43 no. 10 (Summer 2005), p. 322. [TST]

“World Mergers: Michael Fried on Luc Delahaye”, *Artforum International*, vol. 44 no.7 (March 2006), pp. 63-72. [WM]

“David Smith”, *Artforum International*, vol. 44 no.10 (Summer 2006), pp. 341-242. [DS]

“Joseph Marioni – Peter Blum Chelsea” [reseña de exposición en la Peter Blum Chelsea Gallery], *Artforum International*, vol. 45 no. 1 (September 2006), p. 372. [JMP]

“Absorbed in the action” [reseña del vídeo *Zidane, a 21st. Century portrait*, de Douglas Gordon y Philippe Parreno], *Artforum International*, vol. 45 no. 1 (September 2006), pp. 332-335 y 339. [AitA]

“Fields of Vision: Michael Fried on Jules Olitski”, *Artforum International*, vol. 45, no. 8 (April 2007), pp. 55-56.

“Jeff Wall, Wittgenstein and the everyday”, *Critical Inquiry*, vol. 33 no. 3 (Spring 2007), pp. 495-526, trad. francesa, “Jeff Wall, Wittgenstein, et le quotidien”, tr. Gaëlle Morel, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 92 (Été 2005) pp. 4-27.

“Interview with Stephen Shore”, en: Christy Lange, Michael Fried, Joel Sternfeld, *Stephen Shore*, London: Phaidon Press, 2007, pp. 7-34

*Why photography matters as never before*, New Haven: Yale University Press, 2008; 320 pp. [en prensa]

## 2- TEXTOS DE CLEMENT GREENBERG

Los textos de Greenberg más relevantes para nuestro estudio son los publicados desde 1957 y a lo largo de la década de 1960 (contenidos en el vol. 4 de los *Collected Essays*) y los recogidos en la recopilación *Art and Culture*, por las razones que indicamos en el curso de nuestra investigación. Otros textos tienen una relevancia sólo relativa en este contexto.

*Art and Culture*, New York: Beacon Press, 1961.

*The Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian, 4 vols., Chicago and London: University of Chicago Press, 1986-1993. [CE]

*Homemade Esthetics: Observations on art and taste*, ed. Janice Van Horne Greenberg, prol. Charles Harrison, Oxford: Oxford University Press, 1999; 220 pp. [HE]

*Late Writings*, ed. Robert C. Morgan, Minneapolis and London: University of Minnesota press, 2003; 248 pp. [LW]

## 3- TEXTOS DE STANLEY CAVELL

De la obra temprana de Cavell, atendemos sólo, por motivos obvios, a los textos que son relevantes para nuestro estudio.

*The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, Oxford; New York: Oxford University Press, 1979; pp. 329-496; trad. cast. *Las Reivindicaciones de la Razón*, trad. Diego Ribes Nicolás, Madrid: Síntesis, 2003. [TCR]



*Must we Mean what we Say? A Book of Essays*, New York: Scribners, 1969; rempr.: Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1976, 365 pp. [MWM]

*The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, New York: Viking Press, 1971; ed. ampliada: Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979, xxv, 253 pp. [TWV]

## B) BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA Y OBRAS DE OTROS AUTORES

Sólo hemos incluido aquí lo directamente relevante de entre la bibliografía general de y sobre el formalismo, centrada en buena parte en su origen en el cambio de siglo o en asuntos particulares a sus diversos autores clave, además de algunos de los textos fuente de éstos. La copiosa bibliografía sobre Greenberg constituye un mundo aparte; de ella sólo incluimos las aportaciones de más directa relevancia en relación con el formalismo y con Fried. Más restrictiva aún es la selección de bibliografía secundaria sobre Cavell, pues muchos de sus intérpretes no tienen en cuenta su relación con Fried o con los temas greenberg-friedianos. Respecto a la literatura en torno a Fried, no tenemos en cuenta, salvo excepciones, los muchos textos en que se le cita brevemente o se resume y critica casual y esquemáticamente su posición con fines polémicos. Sí, en cambio, los textos de sus principales intérpretes, y también los de aquellos críticos e interlocutores especialmente penetrantes, o con los que el propio Fried ha establecido un diálogo importante. Aquellos otros textos a los que hemos acudido en nuestra investigación por razones de índole circunstancial, pero sin que su relevancia para nuestro tema sea importante o directa, los citamos sólo en nota a pie en el curso de la misma. Hemos añadido algunas referencias relevantes para el debate de interpretación *versus* análisis formal y el problema del intencionalismo en el contexto del *New Criticism*, así como sobre el debate del “materialismo lingüístico” y sobre el Minimalismo. En el caso de los documentos electrónicos, tras la dirección web completa en la que los obtuvimos, indicamos entre corchetes la fecha de nuestro último acceso válido.

Ackerman, Alan; Puchner, Martin (eds.): *Against theatre: Creative destructions of the modernist stage*, New York, N.Y.: Palgrave Macmillan, 2006, xii; 259 pp.

Adler, Daniel Allan: *Leaps of faith: formalist notions of the painterly*, tesis doctoral, City University of New York, 2002, v; 202 pp.

Alston, David: “David et le théâtre” en *David contre David*, ed. Régis Michel, actas del congreso, Musée du Louvre, París, 6-10 diciembre 1989, París: La Documentation Française, 1993, 2 vols.: vol. I, pp. 167-198.

Ashton, Jennifer: “Rose is a rose: Gertrude Stein and the critique of indeterminacy”, *Modernism/Modernity*, vol.9 no. 4 (2002), pp. 581-604.

-----: “Modernism’s ‘new’ literalism”, *Modernism/Modernity*, vol. 10 no. 2 (2003), pp. 381-390.

Bagwell, Timothy J.[ames]: *American Formalism and the problem of interpretation*, Houston, Texas: Rice University Press, 1986.

Bann, Stephen: “Greenberg’s team” [Reseña de *The optical unconscious*, de Rosalind E. Krauss], *Raritan* 13 (Spring 1994), pp. 146-159.

-----: *Ways around Modernism* ("Theories of Modernism and Postmodernism in Visual Arts", vol. 2), New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2007, v; 227 pp., ils.

Bearn, Gordon C. F.: "Staging authenticity: A critique of Cavell's Modernism", *Philosophy and Literature*, vol. 24 no. 2 (October, 2000), pp. 294-311.

Beaulieu, Jill: "Inmanence and Outsideness: the absorptive aesthetics of Diderot's existential reverie and Courbet's embodied merger", en VV. AA., *Refracting Visions*, pp. 23-59.

Beaulieu, Jill; Mary Roberts; Toni Ross: "An Interview with Michael Fried", en VV. AA., *Refracting Visions*, pp. 377-407.

-----: "Introduction", en VV. AA., *Refracting Visions*, pp. 1-21

Bell, Clive: *Art*, London, Chatto & Windus, 1914; reed. a cura de. J. B. Bullen, Oxford: Oxford University Press, 336 pp.

Bernstein, J.[ay] M.: "Aporia of the sensible: Art, objecthood and anthropomorphism", en *Interpreting visual culture: Explorations in the hermeneutics of the visual*, eds. Ian Heywood, Barry Sandywell, London: Routledge, 1998, pp. 218-237.

-----: *Against voluptuous bodies: Adorno's late modernism and the meaning of painting*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2006; xiv, 400 pp., ils.

Blackmur, R.[ichard] P.[almer]: *Language as gesture: Essays in poetry*, New York: Harcourt Brace and Co., 1952, 440 pp.

Blasco, Selina: "A vueltas con Clement Greenberg: La descripción y lo inefable en la crítica de arte de la Escuela de Nueva York", *Acto*, nos. 2-3 (2005), [http://webpages.ull.es/users/reacto/pdfs/n2\\_3/selina\\_blasco.pdf](http://webpages.ull.es/users/reacto/pdfs/n2_3/selina_blasco.pdf) [20-12-08].

Blicknell, Jeannette: "To see a picture 'as a picture' first: Clement Greenberg and the ambiguities of Modernism", *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'Esthétique*, vol. 14 (Summer/Été 2008), [http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol\\_14/modernism/Bicknell.htm](http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_14/modernism/Bicknell.htm) [17-12-2008]

Bois, Yve-Alain: "Greenberg's Amendments", *Kunst & Museumjournaal* n° 5 (1993), pp. 1-9

-----: "Whose Formalism?", *Art Bulletin*, vol. 78 no. 1 (March 1993), pp. 9-13.

-----: *Painting as Model*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1990; xxx, 327 pp., ils.

Bozal, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, 1996, 2 vols.

Braungart, Georg: *Leibhafter Sinn: der andere Diskurs der Moderne* ("Studien zur deutschen Literatur", 130), Tübingen: Max Niemeyer, 1995, vi, 445 pp.

Broadfoot, Keith: "Before and After Pollock", en VV. AA., *Refracting Visions*, pp. 129-153.

Brown, Bill: "Writing, race, and erasure: Michael Fried and the scene of reading", *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 2. (Winter, 1992), pp. 387-402.

Butler, Rex: "«The Man who knows too much»: on Michael Fried's «Impressionism»", en VV. AA., *Refracting Vision*, pp. 155-76

Carlson, Marvin: "The resistance to theatricality", *SubStance*, vol. 31 nos. 2/3 (2002), pp. 238-250.

Carpenter, Ken: "Strengths and weaknesses in Greenberg's aesthetics", *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'Esthétique*, vol. 14 (Summer/Été 2008), [http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol\\_14/modernism/Carpenter.htm](http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_14/modernism/Carpenter.htm) [17-12-2008]

Carrier, David: "Greenberg, Fried and Philosophy: American-type Formalism", en George Dickie; R. J. Sclafani (eds.): *Aesthetics: A critical anthology*, New York: St. Martins Press, 1977, pp. 461-469 .

-----: Reseña de *Manet's Modernism*, de Michael Fried, *Art Bulletin*, vol. 79 no. 2 (June 1997), pp. 334-338.

-----: *Rosalind Krauss and American philosophical art criticism: From Formalism to beyond Postmodernism*, Westport, CT., and London: Praeger, 2002, xvi; 124 pp.

Carroll, Leanne K.: "Kant's 'Formalism'? : Distinguishing between aesthetic judgement and overall response to art in the *Critique of Judgement*", *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'Esthétique*, vol. 14 (Summer/Été 2008)", [http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol\\_14/modernism/Carroll.htm](http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_14/modernism/Carroll.htm) [17-12-2008]

-----: Reseña de *Manet's Modernism*, *Art Bulletin*, vol. 79 no. 2 (June 1997), pp. 334-338.

Cassidy, Neil Patrick: *A comparative study of reductionist tendencies in the arts*, tesis doctoral, Ohio State University, Ithaca, EE. UU., 1994, 33 pp.

Clark, T.[imothy] J.[ames]: "Greenberg's Theory of Art", *Critical Inquiry*, vol. 9 no. 1 (September 1982), pp. 139-56; reimpr. en Francis Francina (ed.), *Pollock and After*, pp.47-63. [CGTA]

-----: "Arguments about Modernism: A reply to Michael Fried", en W. T. J. Mitchell (ed.): *The Politics of Interpretation*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1983, pp. 239-48; reimpr. en Francis Francina (ed. ), *Pollock and After*, pp. 81-88. [AAM]

-----: *Farewell to an idea: episodes from a history of Modernism*, New Haven: Yale University Press, 1999, vii, 451 pp., ils.

-----: "Jackson Pollock's Abstraction", en Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism*, Cambridge, Mass, and London : MIT, 1990, pp. 172-242.

Clewis, Robert: "Greenberg, Kant, and Aesthetic Judgments of Modernist Art", *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'Esthétique*, vol. 14 (Summer/Été 2008), [http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol\\_14/modernism/Clewis.htm](http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_14/modernism/Clewis.htm) [17-12-2008]

Cohen, Marshall: "Notes on Modernist art", *New Literary History*, vol. 3 no. 1 (Autumn, 1971), pp. 215-223.

Collins, Bradford R.: "Clement Greenberg and the search for Abstract Expressionism's successor: a study in the manipulation of avant-garde consciousness", *Arts Magazine*, vol. 61 (May 1987), pp. 36-43.

Colpitt, Frances: "The Formalist connection and originary myths of Conceptual Art", en: *Conceptual Art: Theory, myth and practice*, ed. Michael Corris, Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 2003, pp. 28-49

-----: *Minimal Art: The critical perspective*, Seattle: University of Washington Press, 1993, 270 pp, ils.

Costello, Diarmuid: "After Medium Specificity chez Fried: Jeff Wall as a painter, Gerhard Richter as a Photographer", en James Elkins (ed.), *Photography Theory*, London, Routledge, 2007; pp. 75-89, 129-203]

-----: "Retrieving Kant's aesthetics for Art Theory after Greenberg: Remarks on Arthur C. Danto and Thierry de Duve", en Francis Halsall, Julia Hansen, Tony O'Connor (eds.): *Re-discovering Aesthetics*, Stanford: Stanford University Press, 2008, pp –

-----: "On the very idea of a specific medium: Michael Fried and Stanley Cavell on painting and photography as arts", *Critical Inquiry*, vol. 34 no. 4 (Winter 2008), pp.274–312.

-----: "Cavell's Children? Two concepts of the medium in the recent work of Michael Fried and Rosalind Krauss" [en prensa].

Crary, Jonathan: "Techniques of the Observer", *October* no. 45 (Summer 1988), pp. 3-35.

-----: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass.; London: M.I.T. Press, 1990; 183 pp.; trad. cast.: *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*, Valencia: CENDEAC, 2008, 223 pp.

Curtin, Deane W.: "Varieties of aesthetic Formalism" *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 40 no. 3 (Spring 1982), pp. 315-326.

Crowther, Paul: "Greenberg's Kant and the problem of Modernist Painting", *British Journal of Aesthetics* vol. 25 no. 4 (1985), pp. 317-325.

-----: "Kant and Greenberg's Varieties of Aesthetic Formalism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 4. (Summer, 1984), pp. 442-445.

Datyon, Eric: "On the permanent immaturity of art: aesthetic Modernism with apologies to Kant", *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'Esthétique*, vol. 14 (Summer/Été 2008), [http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol\\_14/modernism/Dayton.htm](http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_14/modernism/Dayton.htm) [17-12-2008]

De Duve, Thierry: *Clement Greenberg entre les lignes*, París: Dis Voir, 1996, 157 pp.; trad. inglesa: *Clement Greenberg Between the Lines*, trad. Brian Holmes, París: Dis Voir, 1996,

158 pp.; trad. cast. *Clement Greenberg entre Líneas*, trad. Pilar Vázquez, Madrid: Acto Ediciones, 2005, 157 pp.

-----: "Critique of pure Modernism", *October* no. 70 (Fall 1994), pp. 61-97.

-----: *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris: Éditions de Minuit, 1984; 292 pp., ils.

---- : *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass. and London : MIT press , 1998; xv, 484 pp., ils.

----- "Performance ici et maintenant: l'Art Minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre", en *Essais datés*, Paris: Éds. de la Différence, Paris, 1987; trad. inglesa "Performance here and now: Minimal Art, A Plea for a New Genre of Theatre", trad. Diane Guilbaut, *Open Letter*, 5-6 (Summer-Fall 1983), pp. 234-260.

Deshmukh, Marion F.: Reseña de *Menzel's Realism*, *H-ArtHist* (January, 2003), <http://www.h-net.org/reviews/showpdf.cgi?path=324301045506255> [19-IX-2008]

Díaz Soto, David: "Modernismo, forma, emoción y valor artístico: Claves de la teoría de la modernidad artística de Clement Greenberg", *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, nº 2 (2007), pp. 159-166.

Dziemidok, Bodhan: "Aesthetic Formalism: It's Achievements and it's Weaknesses", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51 no. 2 (Spring 1993), pp. 185-93.

Elkins, James: "Modernisms", cap. 2 en *Master Narratives and Their Discontents* ("Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Arts", vol. 1), New York; London: Routledge, 2005; pp. 37-82.

----- "On rethorical force", sección del cap. 9, "The avaricious snap of rethoric", en *Our beautiful, dry and distant texts: Art History as writing*, University Park, Pa : Pennsylvania State University Press, 1997; pp. 246-252

-----: "Seven Unworkable Cures", cap. 3 en *What happened to art criticism*, Chicago, Il.: Prickly Paradigm Press; 2003, pp. 55-78

-----: "What do we want photography to be? A response to Michael Fried", *Critical Inquiry*, vol. 31 no. 4 (Summer 2005); pp. 938-956

Feldman, Edmund Burke: "Formalism and Its Discontents", *Studies in Art Education*, Vol. 33, No. 2. (Winter, 1992), pp. 122-126.

Fiedler, Konrad: *Schriften zur Kunst*, ed e intr. Gottfried Boehm, München: Fink, 1991, 2 vols.

-----: *Escritos sobre arte* [traducción de una selección de los *Schriften*], ed. e intr. Francisca Pérez Carreño, trad. Vicente Romano, Madrid: Visor, 1991, 290 pp.

Foster, Stephen C.: "Clement Greenberg: Formalism in the 40's and 50's", *Art Journal*, vol. 35 no. 1 (Fall 1975), pp. 20-24.

-----: *The critics of Abstract Expressionism*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1980, xiv, 132 pp.: ils.

Frascina, Francis (ed.): *Pollock and after: the critical debate*, London; Hagerstown, MD.: Harper & Row, 1985, 266; [14] pp., ils.

Frey, Hans-Jost: "Poetry and art theory in Michael Fried", en VV. AA., *Refracting vision*, pp. 361-375.

Fry, Roger: *Cézanne, a study of his development*, London, L. & V. Woolf, 1927, 88 pp., ils.; trad. cast. *Cézanne: Un estudio de su evolución*, trad. e intr. Paula Lizárraga, Pamplona: EUNSA, 2008, 159 pp., ils.

-----: *Vision and design*, London: Chatto and Windus, 1920; ed., intr. y notas de J. B. Bullen, Minneola, New York: Dover, 1981, 243 pp., trad. cast. *Visión y diseño*, trad. Elena Grau, Barcelona: Paidós, 1988, 248 pp., ils.

Gaiger, Jason: "Constraints and conventions: Greenberg and Kant on aesthetic judgement", *British Journal of Aesthetics*, vol. 39 no. 4 (Oct. 1999), pp. 376-391.

-----: "The analysis of pictorial style", *British Journal of Aesthetics*, vol. 42 no. 1 (Jan. 2002), pp. 20-36.

Gallo, Peter: *Epistemological regularities of the surface gaze in the works of Michel Foucault and Clement Greenberg*, tesis doctoral, Concordia University, Montréal, Quebec, Canada, 2004, v; 81 pp.

Halsall, Francis: "The ethics of eyesight alone", *The Art Book*, vol. 14 no. 4 (November 2007), pp. 6-8.

Harris, Jonathan: *Writing back to modern art: after Greenberg, Fried and Clark*, New York, N.Y.: Routledge, 2005, x; 263 pp., ils.

Harrison, Charles: "Modernism", en: Robert S. Nelson y Richard Schiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, pp. 142-155.

-----: "Conceptual art and the supression of the beholder", en: *Essays on art and language*, Oxford: Blackwell, 1991.

Harrison, Charles; Paul Wood: "Modernidad y Modernismo", en: VV.AA: *La Modernidad a Debate: el Arte desde los Cuarenta*, Eds. Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison, Paul Wood; trad. Isabel Basinde, Madrid: Akal, 1999, pp., 174-186

Hawthorne, Donald W.: *Beyond representation: Theories of abstraction in American art, 1960-1970 (Minimalists, Clement Greenberg, Michael Fried)*, tesis doctoral, University of Oxford, United Kingdom, 1988; 431 pp.

Higgins, Andrew: "Clement Greenberg and the idea of the Avant-Garde", *Studio International*, 182 (October 1971), pp. 144-147.

Hildebrand, Adolf von: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassbourg: Heitz, 1893; trad. cast. *El problema de la forma en la obra de arte*, intr. Francisca Pérez Carreño, trad. María Isabel Peña Aguado, Madrid: Visor, 1988, 109 pp.

Iversen, Margaret: *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, Mass., and London: M.I.T., Press, 1993, xii; 223 pp., ils.

Jones, Caroline A.: "Anxiety and Elation: Response to Michael Fried", *Critical Inquiry*, vol. 27, no. 4. (Summer, 2001), pp. 706-715 [AaE]

-----: *Eyesight alone: Clement Greenberg's Modernism and the bureaucratization of the Senses*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2005; xxix, 553 pp., ils.

-----: "The Modernist Paradigm: The Artworld and Thomas Kuhn", *Critical Inquiry*, vol. 26, no. 3. (Spring, 2000), pp. 488-528. [TMP]

Kajiya, Kenji: "Deferred instantaneity: Clement Greenberg's time problem", *The Japanese Journal of American Studies*, No. 16 (2005), pp. 203-218.

Kelly, Mary: "Reviewing Modernist criticism", *Screen*, 22 (Autumn 1981), pp. 41-62; reimpr. en *Imaging desire*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996, pp. 80-106.

Kimball, Roger: "Michael Fried does Courbet", en *Art's Prospect: The challenge of tradition in an age of celebrity*, Chicago: Ivan R. Dee, 2003, pp. 69-71.

-----: "Psychoanalyzing Courbet", en *The Rape of the Masters: How political correctness sabotages art*, San Francisco: Encounter Books, 2004; pp. 33-54

Knapp, Steven; Michaels, Walter Benn: "Against Theory", *Critical Enquiry*, vol. 8 no. 4 (Summer 1982), pp. 723-742; reimpr. en W. J. T. Mitchell (ed.) *Against theory: Literary studies and the new pragmatism*, Chicago: University of Chicago Press, 1985, pp. 11-30.

----- (eds.): *Against Theory 2: Sentence, meaning, hermeneutics*, Actas del 52 Congreso del Center for Hermeneutic Studies on Helleinstic and Modern Culture, 1986, 51 pp.

Kramer, Hilton: "A critic on the side of history: Notes on Clement Greenberg" [reseña de Clement Greenberg, *Art and Culture*], *Arts Magazine* 37 (October 1962), pp. 60-63.

Krauss, Rosalind E.: "A view of Modernism", *Artforum* 11 (Sept. 1972), pp. 48-51.

-----: *"A voyage on the North Sea": Art in the age of the post-medium condition*, New York: Thames and Hudson, 1999, 64 pp., ils.

-----: *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass., and London: M.I.T. Press, 1993, [10], 353 pp., ils.; trad. cast., *El inconsciente óptico*; trad. José Miguel Esteban Cloquell, Madrid: Tecnos, 1997, 371 pp., ils.

-----: *Passages in modern sculpture*, 1ª ed. New York: Viking Press, 1977; 2ª ed. Cambridge, Mass., and London: MIT Press, 1981; ix, 308 pp., ils.; trad. cast.: *Pasajes de la escultura moderna*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Tres Cantos (Madrid): Akal, 2002; 293 pp., ils.

-----: "Using language to do business as usual", en Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds.): *Visual Theory: Painting and interpretation*, Cambridge: Polity, pp. 78-94.

-----: "Welcome to the cultural revolution", *October*, no. 77 (Summer 1996), pp. 83-96.

Kuspit, Donald B: *Clement Greenberg. Art critic*, Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, 1979, ix; 215 pp.

Lee, Pamela M.: *Chronophobia: On time in the art of the 1960's*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 2004; xxv, 394 pp., ils.

Leider, Philip: "Literalism and Abstraction: Frank Stella's retrospective at the Modern", *Artforum*, 8 (April, 1970), pp. 45-71.

Levine, Steven Z.: "Mutual facing: a memoir of freedom", en VV. AA: *Refracting Visions*, pp. 289-323

Linder, Mark David: *Spaces between disciplines, 1967: Identifying architecture in Modernist and Literalist criticism*, tesis doctoral, Princeton University, 1998; iv, 307 pp.

-----: *Nothing less than literal: Architecture after Minimalism*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 2007; 294 pp., ils.

McClain, Jeoraldean: "Time in visual arts: Lessing and modern criticism", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 44 no. 1 (Sept. 1985), pp. 41-58.

Mack, Roxie Davis: "Modernist Art Criticism: Hegemony and Decline", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52 no. 3 (Summer 1994), pp. 341-8

Marchán Fiz, Simón: *La historia del cubo: Minimal Art y fenomenología. Kuboaren historia: Minimal Art eta fenomenologia*, Bilbao: Sala Rekalde, 1994, 194 pp., ils.

Martin, F. David: "On the supposed incompatibility of Expressionism and Formalism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15 no. 1. (Sept., 1956), pp. 94-99.

Mauzerhall, Hope: "What's the matter with matter? Problems in the criticism of Greenberg, Fried and Krauss", *Art Criticism*, vol. 13 no. 1 (1998), pp. 81-96.

Meyer, James: "The Writing of «Art and Objecthood»", en VV. AA: *Refracting Visions*, pp. 61-96.

-----: *Minimalism: Art and polemics in the sixties*, New Haven and London: Yale University Press, 2001; viii, 340 pp., ils.



Meyer, James (ed.), *Minimalism*, London: Phaidon, 2000; trad. cast. *Arte minimalista*, trad. Gemma Deza Guil, London; New York: Phaidon, 2005.

Melville, Stephen [W.]: *Art and Objecthood: a lecture* ("Quaderns portàbils", nº 15) Barcelona: MACBA, 2008, 16 pp.; [http://www.macba.es/uploads/20080915/QP\\_15\\_Melville.pdf](http://www.macba.es/uploads/20080915/QP_15_Melville.pdf) [2-IX-07].

-----: "Compelling acts, haunting convictions", *Art History*, vol. 1 no. 14 (March 1991), reimpr. en Seams, pp. 187-198.

-----: "The difference Manet makes", en VV. AA., *Refracting Visions*, pp. 97-128

-----: "Kant after Greenberg" [reseña conjunta de *The Collected Essays and Criticism*, de Greenberg, y de *Kant after Duchamp* y *Clement Greenberg between the lines*, de Thierry de Duve], *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56 no. 1 (Winter 1998), pp. 69-74.

-----: "Michael Fried's Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin"[reseña], *The Art Bulletin*, vol. 86, n 1 (March 2004), pp. 173-176.

-----: "Notes on the reemergence of allegory, the forgetting of modernism, the necessity of rhetoric and the conditions of publicity in art and criticism", *October*, no. 19 (Winter 1981), pp. 55-92, reimpr. en Seams, pp. 147-186.

-----: "On Modernism", cap. 1, en *Philosophy beside itself: On Deconstruction and Modernism* ("Theory and history of literature", vol. 27), Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 3-33.

-----: *Seams: Art as philosophical context*, ed. y prol. Jeremy Gilbert Rolfe ("Critical Voices in Art, Theory and Culture"), Amsterdam: Gordon and Breach, 1996, 230 pp.

Michaels, Walter Benn: "Against Formalism: The autonomous text in legal and literary interpretation", *Poetics Today*, vol. 1, nos. 1/2, (Autumn, 1979), pp. 23-34.

-----: *The shape of the signifier: 1967 to the end of history*, Princeton, N.J.: Princeton University, 2004, 232 pp.

Mitchell, W. J. T.: "'Ut pictura theoria': Abstract painting and the repression of language", *Critical Inquiry*, vol. 15, no. 2. (Winter, 1989), pp. 348-371.

Mulhall, Stephen: "Crimes and deeds of glory: Michael Fried's Modernism", *British Journal of Aesthetics*, vol. 41, no. 1 (Jan. 2001), pp.1-23.

Mundt, Ernest K.: "Three aspects of German aesthetic theory", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 17, no. 3. (Mar., 1959), pp. 287-310.

Natapof, Flora: "The abuse of clemency: Clement Greenberg's reductive aesthetics", *Modern Occasions*, I (Fall 1970), pp. 113-117.

Newman, Amy: *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, New York: Soho Press, 2000; xi, 559 pp., ils.

Newman, Michael: "Toward the reinvigoration of the «Western Tableau»: Some notes on Jeff Wall and Duchamp", *Oxford Art Journal*, vol. 30 no. 1 (March 2007), pp. 81-100.

O'Brian, John: "Critics: Clement Greenberg's defense of material pleasure", cap. 7 de *Ruthless hedonism: the American reception of Matisse*, Chicago: University of Chicago Press, 1999, pp. 173-192.

-----: "Greenberg's Matisse and the Problem of Avant-Garde Hedonism", en Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism: art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964*, Cambridge, Mass.: M.I.T., 1990, pp. 144-171.

Olin, Margaret: *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1992, 238 pp.

-----: "Gaze", en Robert S. Nelson y Richard Schiff (eds.), *Critical terms for Art History*, pp. 208-219.

Pérez Carreño, Francisca: *Arte minimal: Objeto y sentido*, Madrid: Antonio Machado, 2003, 213 pp., ils.

-----: "El Formalismo y el desarrollo de la teoría del arte", en Bozal (ed.), *Historia de las Ideas Estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2, pp. 189-201.

-----: "Konrad Fiedler", en Bozal (ed.), *Historia de las Ideas Estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2, pp. 202-207.

Puchner, Martin: *Stage Fright: Modernism, anti-theatricality and drama*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002; x, 234 pp.

Reff, Theodore: "'Manet's sources': a critical evaluation", *Artforum* 8 (Sept. 1969), pp. 40-48.

Riegl, Alois: *Spätrömische Kunstindustrie*, Viena: k.k. Hof- und Staatsdruckerei, 1901; ed. reciente basada en el texto de la ed. de 1927 revisada por Otto Pächt y Karl M. Swoboda, con prol. de Emil Reisch, apéndice de O. Pächt y un nuevo epíl. Wolfgang Kempf, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000, 421, [24], 19 pp., ils. Trad. cast. *El arte industrial tardorromano*, trads. Ana Pérez López, Julio Linares Pérez, Madrid: Antonio Machado, 200, 334, XXIII pp., ils.

-----: *Das holländische Gruppenporträt*, separata del *Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses* XXII (1902), pp. 71-278; reed. reciente de Arthur Rosenauer según la ed. revisada de K. M. Swoboda de 1931, prol. Arthur Rosenauer y Karl W. Swoboda, epíl. Ludwig Münz ("Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, 1. Abteilung: Alois Riegl", Vol. 2), Viena: WUV-Universitätsverlag, 1997, xviii, 417 pp., ils.

Roberts, Mary: "Difference and deferral: the sexual economy of Courbet's «femininity»", en VV. AA., *Refracting Vision*, pp. 211-45

Robert S. Nelson y Richard Schiff (eds.), *Critical terms for Art History*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1996, xvi, 364 pp., ils.

Richards, K. Malcolm: "Eavesdropping/Eve's dropping", en VV. AA.: *Refracting Vision*, pp. 247-87.

Ross, Toni: "Paradoxes of Authorship and Reception in Michael Fried's Art History", en VV. AA.: *Refracting Vision*, pp. 177-210.

Reeve, Charles: *Brushes with freedom: Painting and the ethics of Formalism*, tesis doctoral, Universidad de Cornell, Ithaca, New York, EE. UU., 2000, vii; 220 pp., ils.

Schechter, Madeleine: "Theorizing Modernism in art: puzzles of Modernist aesthetics and the heritage of Romanticism", *Assaph: Studies in Art History*, vol. 6 (2001), pp. 261-84.

Schalkwyck, Susanna Elisabeth: *A consideration of Clement Greenberg as a "formalist" critic with particular reference to the period 1939 to 1951*, tesis doctoral, University of the Witwatersrand, Johannesburg, Sudáfrica, 1977.

Shiff, Richard: "Remembering Impressions", *Critical Inquiry*, vol. 12 no. 2. (Winter, 1986), pp. 439-448.

Siedell, Daniel A.: "Contemporary art criticism and the legacy of Clement Greenberg: Or, how artwriting earned its good name", *Journal of Aesthetic Education*, vol. 36 no. 4 (Winter, 2002), pp. 15-31.

Smithson, Robert: "A Sedimentation of the mind: Earth projects", en *Robert Smithson: The collected writings*, pp. 103-104.

---: "Letter to the editor", en *Robert Smithson: The collected writings*, pp. 66-67.

-----: *Robert Smithson: The collected writings*, ed. Jack Flam, Berkeley, LA., and London: University of California Press, 1996, xxviii, 389 pp., ils.

Solana, Guillermo: "Teorías de la 'pura visualidad'", en Bozal (ed.), *Historia de las Ideas Estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2, pp. 208-226.

Steinberg, Leo: *Other criteria: Confrontations with twentieth-century art*, London; New York: Oxford University Press, 1972, viii, 436 pp., ils.

Stradler, Ingrid: "The idea of art and of its criticism: A rational reconstruction of a Kantian doctrine", en Ted Cohen y Paul Gruyter (eds.): *Essays in Kantian aesthetics*, Chicago: University of Chicago Press, 1982, pp. 195-218.

Summers, David: "Form: nineteenth-century Metaphysics and the problem of art-historical description", *Critical Inquiry*, vol. 15 no. 2 (Winter, 1989), pp. 372-406.

Sweet, David: *Michael Fried's art criticism*, tesis doctoral, Universidad de Essex, Reino Unido, 2004, 250 ff.

Vasudevan, Alexander: "'The photographer of modern life': Jeff Wall's photographic materialism", *Cultural Geographies*, Vol. 14, No. 4 (2007), 563-588

Van Schepen, Randall Keith: *"American-Type" Formalism: The art criticism of Alfred H. Barr, Jr., Clement Greenberg, and Michael Fried*, tesis doctoral, Universidad de Minnesota, EE.UU, 1999; iii, 456 pp.

VV. AA.: "Theories of Art After Minimalism and Pop", mesa redonda con Michael Fried, Rosalind Krauss, y Benjamin H. D. Buchloh, en Hal Foster (ed.): *Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture*, no. 1, Seattle: Bay Press, 1987, pp. 57-87. [TAMP]

VV.AA.: *Art Criticism in the Sixties*, simposio en el Rose Art Museum, Brandeis University, 7 Mayo, 1966, New York: October House, 1967, [31] pp.

VV. AA.: *Refracting Vision: Essays on the Writings of Michael Fried*, eds. Jill Beaulieu; Mary Roberts; Toni Ross, Sydney: Power Publications, 2000, 407 pp.

Wallace, Isabel: "The Outcome of the Dance: Michael Fried and the Iconoclastic Prescription", en: VV. AA.: *Refracting Vision*, pp. 325-59

Watson, Stephen: "Criticism and the closure of 'Modernism'", *SubStance*, Vol. 13, No. 1, Issue 42 (1984), pp. 15-30.

Wiesing, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes: Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Frankfurt: Campus Verlag, 2008, 331 pp.

Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich: Piper, 1915; 19ª ed., Basilea: Schwabe, 2004, 287 pp., ils.; trad. cast.: *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, prol. Enríque Lafuente Ferrari, trad. José Moreno Villa, Madrid: Espasa Calpe, 1989, 366 pp., ils.

-----: *Gedanken zur Kunstgeschichte*, 3ª ed., Basilea: Schwabe, 1941, 165 pp., ils.; trad. cast. Reflexiones sobre la Historia del Arte, trad. Jorge García García, Barcelona: Península, 1988, 191 pp., ils.

-----: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* [1866], epil. Jasper Cepl, Berlin: Gebr. Mann, 52 pp.

Wollheim, Richard: *On Formalism and its kinds. Sobre el Formalisme i els seus tipus*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995, 47 pp., ils.

-----: "On Formalism and Pictorial Organization", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, no. 2 (Spring, 2001), pp. 127-137. Versión con ciertas variantes de On formalism and its kinds.

Wood, Christopher S.: "Embody Language" [reseña de Menzel's Realism, de Michael Fried], *Artforum International*, vol. 42 no. 2 (October 2002), pp. pp. 43-44.

Woodfield, Richard: "Reading Riegl's Kunst-Industrie", en *Framing Formalism: Riegl's Work*, ed. Richard Woodfield, Amsterdam: Gordon and Breach, 2001; pp. 49-81.

Zangwill, Nick: "Defusing anti-formalist arguments", *British Journal of Aesthetics*, vo.40 no.3 (July 2000), pp. 376-383.

-----: "In Defence of moderate aesthetic formalism", *The Philosophical Quarterly*, vol. 50, no. 201 (Oct., 2000), pp. 476-493.